بنية الخطاب السردي

في القصة القصيرة



د. هاشم ميرغني

بنيـة الخطاب السردي

في القصة القصيرة

د.هاشم ميرغنـي

فهرسة المكتبة الوطنية – السودان

٨١٣,٠٠٩٩٦٢٤ هاشم ميرغني

هـ. ب

بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة/ هاشم ميرغني

الخرطوم: شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، ٢٠٠٨م

٥٠٠ ص : إيض ؛ ٢٤سم .

ردمك : ٧ -٤ -٩٠١ -٩٩٩٤٢ -٩٧٨

١. القصص العربية – تاريخ ونقد – السودان.

٢. السرد الأدبي

الطبعة الأولى

٢٠٠٨م

شركة مطابع السودان للعملة المحدودة

الإهـــداء

إلى رحاب عبد السلام **زوجتي..**

لها سربُ اليمامِ المحلَّقِ في الروحِ ..

وما تَقطَّرَ منْ عسَلِ الحنينِ ..

بسم الله الرحمن الرحيم

تمهيد

في البدء كان السرد ، إذ صاحب السرد الإنسان منذ الوهلة الأولى لوجوده ،ورافق بعد ذلك خطواته الأولى على الأرض، حاملا ذكرياته وأيامه وأحلامه وهواجسه ، مختزنا حكمته وحماقته ، مسجلا مآثره وبطولاته ، ومشكلاً مستودعاً ثرًّاً للحكمة يختزن خبرة الأجيال، وحكمتها ، وتجربتها وأحلامها وتاريخها ،وصراعها مع الذات ، أو الآخر، أو العالم .

ومثَّلَتِ القصة التاريخ الشفهي للشعوب ، التاريخ الذي احتضن مقدساتها وتصوراتها حول الكون والحياة والعلاقات البشرية .

كان السرد حاضرا باستمرار في قلب العالم ، فعلى مستوى الخطاب الديني مثلا غصت الكتب السماوية بالقص ، وسردت تاريخ العالم منذ بدء الخليقة ، هكذا سنقرأ مثلا في سفر التكوين في "العهد القديم ":

"في البدء خلق الله السماوات والأرض ، وكانت الأرض خاوية خالية، وعلى وجه الأرض ظلام ، وروح الله يرف على وجه المياه .وقال الله:"ليكن نور" ، فكان نور.ورأى الله أن النور حسن .وفصل الله بين النور والظلام .وسمى الله النور نهارا والظلام ليلا . وكان مساء ، وكان صباح :يوم أول"[١] .

---

١ الكتاب المقدس ،دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط ،ط١٩٩٣،١ ،ص١.

كما قص علينا القرآن قصة الإنسان منذ لحظة خلقه في العديد من المواضع ، من بينها :

﴿ هُوَ الَّذِي خَلَقَ لَكُم مَّا فِي الأَرْضِ جَمِيعاً ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاء فَسَوَّاهُنَّ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ(٢٩) وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلاَئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُواْ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاء وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لاَ تَعْلَمُونَ(٣٠) وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاء كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلاَئِكَةِ فَقَالَ أَنبِئُونِي بِأَسْمَاء هَـؤُلاء إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ(٣١) قَالُواْ سُبْحَانَكَ لاَ عِلْمَ لَنَا إِلاَّ مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ(٣٢) قَالَ يَا آدَمُ أَنبِئْهُم بِأَسْمَآئِهِمْ فَلَمَّا أَنبَأَهُمْ بِأَسْمَآئِهِمْ قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ غَيْبَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَأَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا كُنتُمْ تَكْتُمُونَ(٣٣) وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلاَئِكَةِ اسْجُدُواْ لآدَمَ فَسَجَدُواْ إِلاَّ إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ(٣٤) وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلاَ مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَـذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الْظَّالِمِينَ(٣٥) فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ(٣٦) فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ(٣٧) قُلْنَا اهْبِطُواْ مِنْهَا جَمِيعاً فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُم مِّنِّي هُدًى فَمَن تَبِعَ هُدَايَ فَلاَ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلاَ هُمْ يَحْزَنُونَ(٣٨) ﴾

سورة البقرة .

كما قص القرآن أخبار الأمم السابقة ، وأحوال الأنبياء وأخبارهم مع شعوبهم ، وحظيت القصة بمقام رفيع في القرآن الكريم ، وتكررت مفردة قصة باشتقاقاتها المختلفة إحدى وثلاثين مرة ، وفي كل هذه المواضع

لم ترد في سياق ذم أبدا ، ووصف القصص في هذه المواضع بأنه أحسن القصص ، وهو قصص العبرة ، ونبأ الحق تفريقا له عن أساطير بني إسرائيل ، وقد خص الله سورا بأكملها لقص حياة نبي مثلما نجد في سورة يوسف ، كما خص سورة باسم القصص .

هذه الدراسة لاتهدف إلى تفحص الخطاب السردي بعامة ، إنما تهدف لتحليل وتفحص بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة . وقد لاحظ الباحث أن الدراسات النظرية الموسعة في مجال القصة القصيرة نادرة ، مما أسهم في تسطيح الدراسة التطبيقية وضمور حصادها على مستوي الخطاب النقدي العربي ، وربما الغربي أيضا إذ يرى الناقد القصصي الإنجليزي آيان رايد أن الكتب النظرية عن القصة القصيرة نادرة جدا ويكاد يكون معظمها بيد القصاصين أنفسهم ، ويشير المترجم العراقي محمد نجيب في مقدمة ترجمته لكتاب سوزان لوهافر (الاعتراف بالقصة القصيرة) إلى أن المكتبة العربية تكاد تخلو من الكتب المؤلفة أو المترجمة التي تتطرق إلى القصة القصيرة باعتبارها جنسا أدبيا متميزا شأنه شأن الرواية والشعر .

أما الدافع الآخرلهذه الدراسة ، فهو علاقة الناقد الوثيقة بالقصة القصيرة ، فالباحث يعتبر نفسه ـ مخطئا أو مصيبا ـ جزءا من الحركة النقدية والقصصية السودانية ساهم في النشر عبر صحفها ، وشارك في ندواتها ، وانخرط في علاقات وثيقة شخصية وثقافية مع معظم القصاصين والنقاد على مدى سنوات طويلة ، وقد ساهمت حواراته الطويلة مع الأدباء والنقاد على بلورة رؤاه، وإرهاف حساسيته النقدية تجاه النصوص،كما

ساهم وجوده في الخارج لسنوات في اتصاله الوثيق بالخطاب الثقافي والإبداعي العربي.

وقد كان اختيار مصطلح (البنية) في العنوان ، بسبب اتساع هذا المصطلح الذي يضم داخله مجموعة متشابكة من العناصر والعلاقات التي تشكل الدلالة ، إذ يرى ليفي إشتراوس أن البنية هي نفسها مضمون ، مدركا داخل تنظيم منطقي، ومنظورا إليه باعتباره خاصية للواقع، وبعبارة أخرى فإن القصة القصيرة لم يكن لها أن تكتسب بنيتها الخاصة بانفصال عن دلالاتها ، فشكل القصة القصيرة هو مضمونها نفسه، وبتعبير صلاح فضل فإن "الشكل الأدبي ليس وعاء للتجربة ، ولكنه التجربة ذاتها وقد تشكلت بهذا النسق المعين ، ومن هنا فإن الشكل نفسه رؤية وموقف ومضمون ، ولا تجوز محاكمته من منطلق انفصاله عن الرؤية التي ينطوي عليها أو المضمون الذي يقدمه ، أو العالم الذي يتشكل عبر عناصره وأدواته المختلفة"[1] .

وقد استخدمنا مفهوم (البنية) في هذا البحث بهذا المفهوم الشامل ، وهو المفهوم الذي يجد تعضيدا له من لوسيان غولدمان في تأسيسه لبنيوية لا تغفل الدلالة ، وهي البنيوية التكوينية ، ومن هنا كان تقسيم البنية إلى بنية ظاهرية أو سطحية تمثل عناصر الخطاب من : عنوان ، وسرد ، وبناء الحدث، ولغة وغيرها ، وبنية دلالية تمثل موضوعات الخطاب القصصي .

---

[1] " صبري حافظ ، الخصائص البنائية للأقصوصة : فصول يوليو ــ سبتمبر، ١٩٨٢ : ٢١" .

أما مفهوم (الخطاب السردي) فقد آثرنا استخدامه على مصطلح (قصة) لما للخطاب من دلالات غير ملفوظة ، فإذا كانت القصة أو الحكاية هي مجموعة الأحداث التي تجري في مكان وزمان معينين، فإن الخطاب القصصي - بتعبير فلاديمير بروب - هو النظام الذي يسمح بالتعبير ، ويخول للسارد أن يروي قصته.

ويتجه تحليل الخطاب إلى استنباط القواعد التي تحكم استدلالات النص وتوقعاته الدلالية ، فتحليل الخطاب يقدم لنا عونا ثمينا في اكتشاف المناطق الغائرة في النص ، واستنطاقها ، ويهتم بكل علاماته التي لم يفصح عنها ، ويكشف الدلالات الضمنية الغافية داخل البنية والتي يعجز عنها التحليل النقدي التقليدي .

تحاول هذه المقاربة النقدية الموسعة إذن :

- تحديد بنية الخطاب القصصي شكليا ودلاليا .
- التمييز بوضوح بين القصة القصيرة وغيرها من الأجناس السردرية كالرواية، والمقامة، والصورة القصصية ، وغيرها ، من أجل إكساب القصة القصيرة هويتها جنسا أدبيا .
- تتبع الجذور التراثية للقص كما يتجلى في المقامة ، والخبر وغيرهما.
- رصد التحولات النوعية التي انتابت القصة القصيرة المعاصرة ، ودلالات هذه التحولات.
- وضع أساس نظري للقصة القصيرة بغية الوقوف على أرض منهجية صلبة تعمل على إثراء الدراسات التطبيقية في هذا المجال .

- دراسة القصة القصيرة السودانية التي غبنت إلى حد كبير في حقل الدراسات الأكاديمية ، في حين استأثر الشعر بجل رفوف هذه الدراسات .

وتثير هذه الدراسة عددا واسعا من الأسئلة يمكن أن نجمل بعضها فيما يلي:

- ما العناصر البنائية: الظاهرية والدلالية التي تميز القصة القصيرة عن غيرها من الأجناس الأدبية؟
- ما التطورات النوعية التي طالت القصة القصيرة المعاصرة ؟
- ما الجذور التراثية لهذا الجنس الأدبي في أدبنا العربي ، وما العلاقة بين القصة القصيرة والمقامة التي تمثل في رأينا أهم إنجاز سردي عربي ؟
- ما الدلالات التي ينطوي عليها العنوان في الخطاب السردي، وما آليات اشتغاله في هذا الخطاب ؟
- كيف تتجلى هذه العناصر في القصص القصيرة في التحليل التطبيقي، وكيف يمكن للبحث التطبيقي أن يثري البحث النظري؟
- كيف تُبنى الشخصية في القصة القصيرة ،وكيف تخوض هذه الشخصية صراعها مع الواقع في عدد قليل من الصفحات تقتضيها طبيعة القصة القصيرة ؟
- ما طبيعة لغة السرد في القصة القصيرة ، وكيف تتجلى شعرية السرد ؟

وتعي هذه الدراسة أنها تصطدم باستمرار بعقبات شائكة تتمثل في التغير العميق الذي طال كافة الأجناس الأدبية منذ مطالع القرن العشرين ، وزحزح بنيتها الكلاسيكية ، ولذا تحفر الدراسة بتربة ديمومة عناصر بنائية جذرية تتسرب في القصة القصيرة قديمها وحديثها ،تلك العناصر التي لايمكن أن تكون القصة دونها لأنها ملتبسة ببنيتها ، تلك العناصر التي تسبح بيسر بيمٍّ الفتوحات الإبداعية الكبيرة للقصة الحديثة لتشتغل بشكل مغاير عن اشتغالها في القصة الكلاسيكية .

تحاول الدراسة أيضا أن تفتح باب التجنيس السردي الملتبس ، الذي يكتسب أهمية مضاعفة باعتبار أن أي بحث في التجنيس هو بحث في الأساس عن تمايز وانزياح الخطاب الأدبي عن غيره من الخطابات ، يقول شيفير :" يجب أن يُبحث عن السبب الحقيقي للأهمية التي يُعطيها النقد الأدبي لمسألة وضع التصنيفات: إن السبب يعود ، منذ قرنين بطريقة شاملة، ومنذ أرسطو من قبل بطريقة أكثر خفاءً، إلى أن مسألة معرفة ماهو الجنس الأدبي - وفي الوقت نفسه، مسألة معرفة ماهي الأجناس الأدبية الحقيقية وماهي علاقاتها - يُفترض أن تتطابق مع مسألة معرفة ماهو الأدب"[1] .

احتوت الدراسة على مقدمة وتمهيد وثلاثة أبواب وخاتمة ، وقد خصص التمهيد لتحديد مصطلحات البحث ، فوقفت عند المصطلحات : بنية ، خطاب ، قص ، محاولا تتبع معانيها في اللغة والاصطلاح في رحلة شاقة للبحث في سيرة المصطلح ، وتحولاته ، ودلالاته .

---

١ ما الجنس الأدبي ، جان ماري شيفير ، ترجمة د.غسان السيد ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق : ١٣ .

أمـا البـاب الأول فقـد خُـصِّصَ لدراسـة البنيـة الـشكلية أوالظاهريـة للخطـاب الـسردي في القـصة القـصيرة ، فتناولـت الدراسـة: العنـوان القصـصي، وآليـات الـسرد ، وبنـاء الحـدث ، ومفهـوم الـراوي ، ووحـدة الانطبـاع ، ولحظـة التنـوير ، والمكـان القصـصي ، وطبيعـة لغـة الخطـاب القصصي .

أما الباب الثاني فقد خُصِص للحوار بين الأجناس السردية المحتلفة التي تتقـاطع ، وتتـوازى ، وتتـداخل مـع القـصة القـصيرة للمقارنـة بـين القـصة القصيرة وغيرها من الأجناس السردية ، فكانت المقارنة بين القصة القصيرة والرواية ،والتوقف مطولا أمام المقامة التي تمثل واحدا من أهم الإنجازات السردية في التراث ، كما كان التوقف أمام الصورة القصصية نسبة للخلط البين الذي يقع فيه العديد من النقاد والكتاب في الخلط بين (الأقصوصة) و(الصورة القصصية) .

أما الباب الثالث والأخير فقد خصص لدراسة البنية العميقة أو التحتية للخطـاب الـسردي للقـصة القـصيرة ، فتناولـت الدراسـة بنـاء الشخـصية ومفهومها ، وطبيعة صراعها مع الواقع ، ودور تيار الوعي في الكشف عن بواطن الشخصية ورغباتها ، وختم الباب بفصل أخير عن الاغتراب الذي نرى أنه يلخص لنا جوهر البنية الدلالية للخطاب السردي للقصة القصيرة ، فقد اندلع برق القصة القصيرة في سماء غابة السرديات المتشابكة ليضيء لنا ما لم تستطع النصوص السردية الأخرى إضاءته : وحشة الفرد المنعزل المتوحد إزاء العالم في صممه الأزلي عن نداءتنا ، ليلملم أيضا العابر والهامش والمنسي والكاد ينسرب في دهاليز العتمة والنسيان ، بكلمة

واحدة: ليقبض على جوهر اغتراب الكائن ووحشته لحظة تجرده من أقنعته وأسلحته المتعددة .

ختاما ، ينبغي الإشارة إلى أن هذه الدراسة هي في الأصل الرسالة التي نال بها الباحث درجة الدكتوراه من كلية الآداب جامعة الخرطوم في العام ٢٠٠٢ وكانت حصيلة ثلاث سنوات من الدرس والبحث والتنقيب ، وقد كان للاحتفاء العلمي الجميل بها من لجنة المحكمين:البروفسير عزالدين الأمين مشرفا ورئيسا ، والبروفسير عون الشريف قاسم رحمه الله ممتحنا خارجيا ، والدكتور عبدالله محمد أحمد ممتحنا داخليا ، وإجازتها دون أي تعديل ، وتقريظهم لها ، والتوصية بطباعتها ، كل ذلك كان دافعا لي لطباعتها بعد إجراء بعض التغييرات التي حتمها تطور البحث النقدي.

وقد كان من قدر هذه الدراسة أن تنتظر لأكثر من سبع سنوات لترى النور ، في دلالة مريرة على واحدة من أعقد إشكاليات حياتنا الثقافية وهي إشكالية النشر .

مدخل

البنية - الخطاب

القص

البنـــية

ربمـا مثـل المـدخل اللغـوي أفـضل المـداخل لــ" البنيـة " ، وبتعـبير محمـود رجب في سياق آخر فإن " معنى الكلمة كـامن فيهـا كمـون النفط في بـاطن الارض ، فما علـى المرء سـوى أن يجيـد الحفـر ، أي التحليـل ، في الكلمـة ، حتى ينبثق المعنى أو الحقيقة من داخل الكلمة نفسها "[1] .

جـاء في المعجـم الوسـيط :" بنـى الـشيء بنيـا وبنـاء وبنيانـا : أقـام جـداره ونحوه، ،يقال : بنى السفينة ، وبنـى الخبـاء .واسـتعمل مجـازا في معـان كـثيرة تـدور حـول التأسـيس والتنميـة ،يقـال بنـى مجـده ، وبنـى الرجـال ...والبنـاء : المـبني ، جمـع أبنيـة .. وعنـد النحـاة : لـزوم آخـر الكلمـة حالـة واحـدة مـع اختلاف العوامـل عليهـا ...والبنيـة : مـا بـني . جمـع بنـى.البنيـة " بـالكـسر " مـا بـني. جمـع بنـى ، والبنيـة : هيئـة البنـاء ،ومنـه بنيـة الكلمـة : أي صـيغتها .. والبنية : كل ما يبنى وتطلق على الكعبة"[2] .

باستثناء مثل هذه الإشارات فإن المعاجم العربية لا تقدم الكثير للباحث عند محاولته تقصي سيرة المصطلح" بنية " ، مما جعل بعض الباحثين يقـرر في تـسرع أن المـصطلح غائـب في النـصوص القديمـة ، إذ قـرر صـلاح فـضل أن القرآن الكريم قد استخدم اشتقاقات "بنـى "نيفا وعشرين مـرة " ولكـن لم يرد فيه و لا في النصوص القديمة كلمة " بنية"[3] .

---

[1] محمود رجب ، الاغتراب سيرة مصطلح ، دار المعارف ، مصر ، ط٢ ، ١٩٨٦ ، ص ٣١ .

[2] المعجم الوسيط ، مكتبة الصحوة ، المنوفية ، مصر ، د.ت ، ص ٧٥/٧٤ .

[3] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٢ .ص ١٧٥.

والحق أن المفردة لم ترد في القرآن الكريم ،ولا في الحديث النبوي ولكنها ـ خلافاً لما ذهب إليه صلاح فضل ـ وردت في النصوص القديمة ، وإن لم يكن ذلك بالكثرة التي نالتها رصيفاتها : بناء ، مبنى ، أبنية ، وغيرها ، فقد عرف النحويون والصرفيون مصطلح بنية منذ وقت مبكر ، واستخدموه في تقعيدهم لقوانين الصرف ، ومن الإشارات الباكرة لذلك تعريف ابن عقيل للتصريف بأنه :" عبارة عن علم يبحث فيه عن أحكام بنية الكلمة العربية ومالحروفها من أصالة وزيادة وصحة وإعلال وشبه ذلك "[1] ، وكذلك تعريف ابن هشام له بقوله :" هو تغيير في بنية الكلمة لغرض معنوي أو لفظي "[2] ،وكثيرا ما يرد الحديث عن (بنية) اللفظ في كتب الصرفيين بهذا المعنى .

وقد حد هذا التصور الصرفي المفردة (بنية) وحصرها في تركيب حروف الكلمة مما حرمها من توسيع دلالاتها فلم نكد نجد لها غير هذا المعنى في المعاجم القديمة ، فقد رسخت لها هذه الدلالة الصرفية فهي "الصيغة والمادة اللتان تتألف منهما الكلمة ، أي حروفها وحركاتها وسكونها مع اعتبار الحروف الزائدة والأصلية كل في موضعه"[3] .

وقد جاءت بنفس هذا المعنى في التفاسير وكتب الأدب وغيرها ، فنجد القرطبي مثلا في تفسيره للفظ الجلالة (اللّه) يورد قول الخطابي :"والدليل على أن الألف واللام من بنية هذا الاسم ، ولم يدخلا للتعريف: دخول حرف

---

[1] شرح ابن عقيل ، تحقيق محمد محيي الدين ، دار الفكر ، دمشق ، ط٢ ، ١٩٨٥ ص ١٩١ .

[2] أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ،ج٤ ، ط٥ ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٧٩ ، تحقيق فخرالدين قباوة ،ص ٣٦ .

[3] . إميل يعقوب وميشيل عاصي ، المعجم المفصل في اللغة والأدب ،المجلد الأول مادة بنية ،ط ا، دار العلم للملايين ،بيروت ،١٩٨٧ ، ص٣٣٤ .

النداء عليه"[1] ، كما تحدث القنوحي في أبجد العلوم عن الذين يفسدون بنية الكلمة لتوافق التجنيس[2] .

ويكشف تصفح العناوين في التراث العربي أن المفردة لم ترد عنوانا لمؤلف كما اتضح لنا من كشف الظنون لحاجي خليفة ، والفهرست لابن النديم وغيرهما .

عرف الغربيون المصطلح بنية STRUCTURE منذ فترة مبكرة إذ تنص بعض المعاجم الأوربية على أن" المعمار" قد استخدم هذا المصطلح منذ منتصف القرن السابع عشر ، وقد اشتقت الكلمة من الأصل اللاتيني STURE الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما ، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية[3] .

ورغم أن العالم اللغوي دو سوسير لم يستخدم مصطلح بنية في محاضراته التي جمعها تلاميذه بعد وفاته في كتاب يحمل عنوان " علم اللغة العام"[4] ، إلا أن تعريفه للغة بأنها " نسق عضوي منظم من العلامات"،واستخدامه لمصطلحات مثل " النسق " و " النظام " كان البذرة الأولى للدراسات اللغوية التي نظرت للغة باعتبارها نظاما أو بنية[5] ، ،وسنرى

[1] القرطبي ، تفسير القرطبي ،تحقيق أحمد عبد العليم البردوني ، ج ١، ط٣ ، دار الكتب المصري ، القاهرة ، د.ت ، ص١٠٣ .

[2] أبجد العلوم ، تحقيق عبد الجبار ذكار ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٧٨ .

[3] صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ص ١٧٥ .

[4] انظر دي سوسير ، علم اللغة العام ، ترجمة يوئيل يوسف عزيز ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥ .

[5] انظر في تأسيس سوسير للمصطلح : دليل الناقد الأدبي ، ميجان الرويلي وسعد البازعي ،ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت، ،٢٠٠٠ ، ص ١٢٥.

ليفي إشتراوس وجان بياجيه يستخدمان نفس هذه المفردات في تعريفهما للبنية .

ويكاد يتفق الباحثون في أن النزعة البنيوية اللغوية لم تظهر إلى حيز الوجود إلا في عام ١٩٢٨ في المؤتمر الدولي لعلوم اللسان الذي عقد بـ "لاهاي" بهولندا حيث قدم ثلاثة من العلماء الروس هم : ياكوبسون ، وكارشفسكي ، وتروبتسكوي بحثا علميا تضمن الأصول الأولى لهذه النزعة وذلك في المؤتمر الأول للغويين السلاف الذي انعقد في براغ عام ١٩٢٩. وقد استخدموا في ذلك البحث كلمة بنية بالمعنى المستعمل اليوم ، ودعوا إلى استخدام المنهج البنيوي بوصفه " منهجا علميا صالحا لاكتشاف قوانين بنية النظم اللغوية وتطورها "[١] .

ويعتبر ليفي إشتراوس من أوائل الذين أسسوا لهذا المفهوم عبر دراساته المكثفة في الإنثروبولوجيا ، وقد عرف البنية بالقول :" البنية تحمل - أولا وقبل كل شيء - طابع النسق أو النظام ، فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى"[٢] ، وهو التعريف الذي يمد جذوره في تربة دي سوسير وتعريفه للغة باعتبارها نسقاً أو نظاماً يتوقف كل منها على ماعداه ، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه "[٣] ، ويصوغ كل ذلك صلاح فضل في التعريف التالي :"البنية عبارة عن مجموعة متشابكة من العلاقات ، و

---

[١] زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، د.ت ، ص ٤٤/٤٣ .

[٢] السابق : ٣١ .

[٣] السابق : ٣٨ .

هذه العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها من ناحية ، وعلى علاقاتها بالكل من ناحية أخرى"[1] .

وقد أثار العديد من الباحثين الإشكاليات التي تثيرها البنية والبنيوية مثل خطورة إذابة الواقع العيني في ثنايا ضرب من المنطق الاجتماعي ، مما يؤدي بالضرورة إلى إغفال المعنى ، إي إحالة الدراسة إلى دراسة صورية تهتم بالشكل وتغفل المضمون ، كما أثار زكريا إبراهيم إشكالية أخرى تتعلق بافتقار بعض عناصر البنية التي يهتم بحصرها الباحث لأية دلالة حقيقية تنطوي عليها [2] . ولعل مثل هذه الاعتراضات هي التي حدت بليفي إشتراوس إلى دفع تهمة الصورية عن البنيوية بالقول:" إن البنيوية ترفض إقامة أي تعارض بين العيني والمجرد ،وتأبى إعطاء قيمة ممتازة للثاني منهما إن الصورة تتحدد بتقابلها مع مادة غريبة عنها ، وأما البنية فإنها لا تملك مضمونا متمايزا ، وإنما هي نفسها المضمون مدركا داخل تنظيم منطقي منظورا إليه باعتباره خاصية للواقع"[3] .

ورغم تنبيه إشتراوس الهام بعدم إغفال المعنى أو الدلالة ، إلا أن الفخ الذي انحدر إليه البنيويون هو إغفال المعنى والاهتمام الشكلي الفائق ، ومن ثم نبعت مقولات مثل " موت المؤلف " التي أطلقها الناقد الفرنسي رولان بارت ، وكادت أن تلغي دور الذات الإنسانية وفاعليتها ،وأدى التأثر الكبير بها في حقل الدراسات البنيوية إلى عزل النص عن سياقه التاريخي والاجتماعي.

---

[1] صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي : ١٨٠ .

[2] انظر : زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية : ١٦ .

[3] زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية : ٣٨ .

وقد استخدمنا مفهوم البنية في هذا البحث بالمفهوم الشامل الذي أشار إليه إشتراوس ، وهو المفهوم الذي يجد تعضيدا له من لوسيان غولدمان وذلك في تأسيسه لبنيوية لا تغفل الدلالة ، وهي البنيوية التكوينية، فالعمل الأدبي عند غولدمان هو " تعبير عن رؤية للعالم ، وعن طريقة للنظر والإحساس بعالم ملموس مشتمل على كائنات وأشياء ، والكاتب إنسان يعثر على شكل ملائم ليخلق ويعبر عن هذا العالم"[١] . وهذا المفهوم يتسق مع النظرة إلى الخطاب الأدبي باعتباره تضافرا وثيقا بين الشكل والمضمون، "فالشكل الأدبي ليس وعاء للتجربة ، ولكنه التجربة ذاتها وقد تشكلت بهذا النسق المعين ، ومن هنا فإن الشكل نفسه رؤية وموقف ومضمون ، ولا تجوز محاكمته من منطلق انفصاله عن الرؤية التي ينطوي عليها ، أو المضمون الذي يقدمه ، أو العالم الذي يتشكل عبر عناصره وأدواته المختلفة "[٢] ، إن الدلالة كامنة هناك : في الكلمات والعلاقات التي تقيمها بين بعضها البعض .

أما عن جدلية النص /الواقع فإن النص لا ينبع من فراغ فله سياقاته الاجتماعية والثقافية والنفسية الداخلة في تكوينه ، وعلاقته بالواقع هي علاقة امتصاص وتمثل وانتخاب عبر اللغة ، وكما يقول جمال عبد الملك فإن فعالية الإنتاج الأدبي تستند إلى تمثل الواقع والقدرة على اختيار عنصر الثبات في مشهد الواقع الجياش المضطرب ، " ونفس الأديب كالعدسة الحساسة التي تكثف صورة الواقع وتنتقي من مشاهده ما هو نموذجي ، ثم هي تعيد تركيبه وصياغته من جديد وتضفي عليه ألوانها الذاتية وهذا

---

[١] لوسيان غولدمان وآخرون ، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ترجمة محمد برادة وآخرين ، ط٢ ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٦، ص ١٧ .

[٢] صبري حافظ ، الخصائص البنائية للأقصوصة ، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الرابع ، يوليو ـــ سبتمبر، ١٩٨٢ ، ص ٢١ .

بدوره يغير الواقع فهي عملية دينامية تبدأ من الموضوع لتؤثر في الذات ، ثم تعود من الذات لتغير الموضوع"[1] .

وإشارة إيريك دولوز النابهة إلى ندرة وجود البنيات بصورة نقية خالصة في قوله :" إن البنيات في العادة لاشعورية لأنها أشبه ما تكون بحقيقة خفية .. بدليل أن البنية الاقتصادية مثلا قلما توجد في صورتها النقية الخالصة ، بل توجد مغطاة بالعلاقات القانونية والسياسية والأيديولوجية التي تتجسد فيها "[2] هي تعضيد لفكرة المعاني والدلالات الثاوية عميقا في قلب البنية ، هذه الدلالات المغطاة والكشف عنها يدخل في صلب عمل الناقد ، والقارئ بعامة.

إن العلاقة الوثيقة بين الشكل والمضمون أضحت أمرا بدهيا في النقد الحديث، وهاهوذا رولان بارت يؤكد أن الشكل ليس حلية ولا مجموعة قواعد، بل تشخيصاً لأحاسيس ملتصقة بتجاويف الذات وبأعماق الموضوع، وعلى الكاتب أن يواجه العالم والأشياء وأن يختار عزلته أو حضوره مع الآخرين" [3] .

وقد استعانت هذه المقاربة الموسعة بالتقسيم الهام الذي أقامه اللغويون، وذلك بتقسيم البنية إلى بنية سطحية أو شكلية تمثل الشكل ، وبنية عميقة

---

[1] جمال عبد الملك ، أهمية المضمون في العمل الأدبي ، مجلة القصة ، العدد الحادي عشر ، السنة الأولى ، نوفمبر ١٩٦٠ ، ص ٤١/٤٠ .

[2] مشكلة البنية : ٢٤ .

[3] رولان بارت ، درجة الصفر في الكتابة ، ترجمة محمد برادة ،الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، دار الطليعة بيروت ، أكتوبر ١٩٨١ ، ص٢١ .

تمثل الدلالة[1] ، ونعني بالبنية السطحية أو الشكلية أوالظاهرية هنا كل ما يشكل عناصر هذا الخطاب من سرد وحدث ووحدة انطباع ولحظة تنوير وغيرها ، أي شكل الخطاب الذي يكسبه فنيته ويمنحه خصائصه التي تميزه عن غيره ، أما البنية العميقة أو البنية الدلالية فنعني بها الموضوعات أي الدلالات التي ينطوي عليها هذا الخطاب ،إذ ينطوي مفهوم البنية الدلالية على دمج البنية الشكلية بالموضوعات ، ولا يغفل التحليل الداخلي للنتاج وإدراجه ضمن البنيات التاريخية والاجتماعية وغيرها[2] .

[1] انظر في مفهوم البنية الدلالية : لوسيان غولدمان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ص ٤٦ ، وكـذلك : محمود جاد الرب ، علم اللغة نشأته وتطوره ، ط ١، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٥ ،ص١٨٨ وما بعدها .

[2] البنيوية التكوينية والنقد الأدبي: ٤٦.

الخطــاب

تقدم مادة خطب تنوعا ثرا في اشتقاقاتها : خطب ، خطبة ، خطبة ، خطيب ، خطابة ، خطاب ، خاطب ... .،وقد أفاض اللغويون والمفسرون في تبيان الفروق الدقيقة لظلال معاني هذه المفردات ، ولكن مفردة " خطاب" تأخذ معاني محددة، رغم شيوعها الكبير في المتنين الديني والأدبي.

وردت مفردة " خطاب " في القرآن الكريم ثلاث مرات هي :

- " وشددنا ملكه وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب "[1] .
- " إن هذا أخي له تسع وتسعون نعجة ولي نعجة واحدة فقال أكفلنيها وعزني في الخطاب"[2] .
- "رب السموات والأرض وما بينهما الرحمن لا يملكون منه خطابا "[3] .

وقد ذكر ابن كثير عدة تفاسير لقوله تعالى " فصل الخطاب "في الآية الأولى نسبها إلى عدد من المفسرين ، وهذه المعاني هي بإيجاز:

- فصل الخطاب هو الشهود والإيمان .
- هو شاهدان على المدعي أو يمين المدعى عليه .
- هو إصابة القضاء والفصل فيه .
- هو الفصل في الكلام .

---

[1] سورة ص : آية ٢٠ .

[2] سورة ص : آية ٢٣ .

[3] سورة النبأ ، آية ٣٧ .

- هو قول أما بعد التي ينقل أن نبي الله داود عليه السلام هو أول من قالها [1] .

وقد فسر ابن كثير الآية الثانية " وعزني في الخطاب" بالقول :" وقوله عز وجل وعزني في الخطاب " أي غلبني ، وسكت ابن كثير عن تفسير مفردة " خطاب " ربما اكتفاء بتفسيره السابق لفصل الخطاب ، أو لوضوح معناها هنا بمعنى المخاطبة ، فالمخاطبة والخطاب كلتاهما مصدر للفعل خاطب ، كما نقول جهاد ومجاهدة في مصدر الفعل جاهد ، كما فسر ابن كثير قوله تعالى:"لايملكون منه خطابا " بقوله :" أي لا يقدر أحد على ابتداء مخاطبته إلا بإذنه "[2] ،ففسر الخطاب هنا بالمخاطبة .

أما القرطبي في تفسيره للآية الأولى فلم يزد في تفسيره عن ابن كثير سوى أنه زاد عليه قول ابن عباس بأن فصل الخطاب هو بيان الكلام[3] .

وفي تفسيره للآية الثانية زاد على تفسير ابن كثير لها بما أورده الضحاك " إن تكلم كان أفصح مني ، وإن حارب كان أبطش مني "[4] ، مما يشير إشارة واضحة أن المعني بالخطاب هنا هو الكلام ، أو القوة ، وتفسير القرطبي للخطاب بالكلام هو الذي فسر به الآية الثالثة أيضا وذلك في قوله " وقيل الخطاب الكلام، أي لا يملكون أن يخاطبوا الرب سبحانه إلا بإذنه "[5] .

---

[1] انظر تفسير ابن كثير ،ج ٤ ، دار الفكر بيروت ، ١٩٨١ ،ص٢١ .

[2] تفسير ابن كثير ،٤: ٤٦٦ .

[3] القرطبي ، تفسير القرطبي ،تحقيق أحمد عبد العليم البردوني ،ج ١٥ ، ط٣، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ،ص ١٦٢ .

[4] السابق ، ٥: ١٠٤ .

[5] السابق ، ١٩ : ١٨٦ .

وفي قولـه تعـالى :" وعزنــي في الخطــاب " و الحــديث الـشريف :" فلعـل بعضكم أن يكون ألحن بحجته مـن بعض فأقضي لـه علـى نحـو ممـا أسمـع منـه "[1] إشـارتان باكرتـان عميقتـا النفـاذ إلى مـا اصـطلح النقـاد بعـد ذلـك بتسميته بسلطة الخطاب ، أي القوة التي يتوسل بها الخطاب لفرض هيمنتـه، ففـي تعريـف بـاختين للخطـاب " الـذي يقابلـها بالروسـية SLOVO نجـد مـن ضمن تعريفات باختين للخطاب "طريقة في استخدام الكلمات توحي بدرجـة ما من السلطة" .

هذه هـي الدلالات التي اتفـق عليهـا المفسرون في تفسير لفظـة" خطـاب " ، وهو الشـيء الذي سـار عليـه المترجمـون لمعـاني القـرآن ففـي بحثـا عـن مـرادف كلمة خطاب في اللغـة الإنجليزيـة بـالمعنى القرآنـي في ترجمـات معـاني القـرآن الكريم وجدناهـا قد ترجمت بكلمة SPEECH أي محادثة أو مخاطبة كما في ترجمتي بكتال ويوسف علي، وهمـا الترجمتان الأشهر للقرآن الكريم .

ومفردة خطاب شائعة في تفاسير القرآن الكريم ، فكثيرا ما يقول ابـن كثير أو القرطبي أو غيرهما :"وهذا الخطاب للجميع ، أو" وهذه الآيـة خطـاب لـولاة المـسلمين خاصــة" ، فالخطــاب هنــا بمعنــى المخاطبـة والكــلام ، وإذا أحصينا المرات التي وردت فيها كلمة خطاب بالنص في تفسيري ابـن كثير والقرطبي - بالاستعانة بجهاز الحاسوب - نجـد أنهـا وردت سـبعا وثلاثـين ومائـة مرة، منها أربع وعشرون ومائة عند القرطبي، أما مفردة خطاب بمشتقاتها : خطاب ، خاطب ، خطابهم ، إلخ إلخ فقد وردت في التفسيرين المـذكورين ثمـاني وثلاثـين ومائـة وألـف مـرة ، ولكـن هـذا الإحصـاء الأخير يتبـدى عنـد

---

[1] صحيح مسلم ، كتاب الأقضية ، حديث رقم ٣٢٣١ ، وانظر الحديث أيضا في صحيح البخاري ، كتاب المظالم والغصب ، حديث رقم ٢٢٧٨ ، وسنن النسائي، كتاب آداب القضاة ، حديث رقم ٥٣٠٦ .

تفحصه شكليا خادعا إذ أن مفردات لا تنتمي للحقل الدلالي الذي أوضحناه لا تلبث أن تتسرب مثل خُطبة ، أو الخطَّاب (اسم علم) وهكذا. .

لم تقدم المعاجم اللغوية لمفردة " خطاب " أكثر مما قدمه لها المفسرون، فقد اكتفى لسان العرب بإيراد ما ذكر في التفاسير مضيفا إلى ذلك الشواهد[1] ، بينما اقتصرت بقية المعاجم على ترديد ماورد في اللسان ، جاء في المعجم الوسيط في مادة خطب :"الخطاب: الكلام ، وفي التنزيل العزيز:"فقال أكفلنيها وعزني في الخطاب "، والخطاب الرسالة ، وفصل الخطاب : ما ينفصل به الأمر من الخطاب"[2] ثم ذكر الأقوال التي أوردناها في قوله تعالى " فصل الخطاب " .

نحويا يدل مصطلح الخطاب على " توجيه الكلام نحو الغير للإفهام"[3] ، وهو معنى لا يخرج عن معنى المخاطبة التي سبق أن ذكرناه في التفاسير ، مما يدلل على أن المفردة لم تعرف معنى مختلفا عند النحويين .

اصطلاحا اتسعت المفردة "خطاب" وقفزت من دلالتها البسيطة تلك التي تدل على الكلام أو المخاطبة لتدخل شبكة معقدة من الدلالات نسجها النقد الأدبي الحديث بمختلف تياراته اللغوية والبنائية وغيرها كما سنرى بعد في تتبعنا لمسيرة " خطاب " في الاصطلاح.

---

[1] انظر اللسان ، مادة خطب ، المجلد الأول ، ص ٣٦٠ ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٩٥ .

[2] المعجم الوسيط ، مكتبة الصحوة ، المنوفية ، مصر ،د.ت ، مادة خطب ، ص ٢٥٢/٢٥١ .

[3] أنطوان الدحداح ، معجم لغة النحو العربي ، مادة خطاب ، ط١، مكتبة لبنان ، ١٩٩٣ ، ص ١٥٣ .

يشير مصطلح الخطاب في معناه اللغوي الأساسي إلى " كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء أكان مكتوبا أو ملفوظا "[1] ، أما على المستوى الدلالي فلم يكن الفيلسوف هـ . ب. غرايس عام ١٩٧٥ أول من لاحظ " أن للكلام دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامع دون علاقة معلنة أو واضحة ، ومثال ذلك أن يقول شخص لآخر :" ألا تزورني ؟ " فلا يفهم السامع من الجملة أنها سؤال ، على الرغم من أن ذلك هو شكلها النحوي ، وإنما يفهم أنها دعوة للزيارة ،وقد اتجه البحث فيما يعرف بتحليل الخطاب إلى استنباط القواعد التي تحكم مثل هذه الاستدلالات أو التوقعات الدلالية"[2] .

وقد سبق البلاغيون العرب غرايس بقرون في تقرير ذلك، وسموا ذلك بخروج الكلام عن مقتضى الظاهر، وفصلوا في أغراض الخبر التي تخرج عن مجرد إفادة المخاطب ، كما فصلوا في أغراض الاستفهام مثل الاستفهام الذي ساقه غرايس مثلا فتحدثوا عن الاستفهام الاستنكاري ، والتوبيخي ، والتعجبي ، والتهكمي وغيرها ، مما يعد بداية مبكرة لدراسة ما ينطوي عليه الكلام من دلالات خفية ، مضمرة ، لا تتضح إلا بتحليله ودراسة سياقه ، فضلا عن تغيير دلالة الخطاب عن طريق النبر والتنغيم وغيرها.

وقد أشار " دليل الناقد الأدبي " للتأسيس الهام الذي قام به ميشيل فوكو لمفهوم الخطاب،لا سيما في كتابيه " حفريات المعرفة " و "نظام الخطاب " حيث حدد فوكو الخطاب باعتباره " شبكة معقدة من العلاقات

---

[1] ميجان الرويلي ، سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ط ٢ ، المركز الثقافي العربي ،٢٠٠٠ ،ص٨٨ .

[2] السابق : نفس الصفحة .

الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه "[1] .

وقد انطلق مفهوم الخطاب من تحديد بلومفيلد للجملة بأنها :"أكبر وحدة قابلة للوصف النحوي " ، والوحدة الصغرى هي الكلمة التي تنقسم بدورها إلى وحدات أصغر أطلق عليها اللغويون مصطلح المورفيمات ، فالخطاب الأدبي يتكون إذن من وحدات صغرى (الكلمات) ، وكبرى (الجمل) .

ويعرف بنفنست الخطاب بقوله :" الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعملية اشتغاله في التواصل " ويحدده بصورة أكثر اتساعا بأنه :" كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما "[2].

ويعرِّف هاريس الخطاب بأنه :" ملفوظ طويل ، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة سلسلة من العناصر ، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا في مجال لساني محض"[3] .

ولأن هذا البحث لن يعنى كثيرا بالتحليل اللغوي للخطاب ، التحليل الذي أخذ مداه عند هاريس وبنفسنت ورولان بارت ـ فلن نتقصى الدراسات الألسنية المعقدة التي أسسها البنيويون بقدر ما سنستثمر نتائجها الكلية .

---

[1] دليل الناقد الأدبي : ٨٩ .

[2] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ،ط ٢ ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٣ ، ص ١٩ .

[3] السابق : ٢٢ .

يقدم لنا تحليل الخطاب عونا ثمينا في اكتشاف المناطق الغائرة في النص الأدبي ، فهو يهتم ليس بملفوظ النص فحسب، إنما بكل علاماته التي لم يفصح عنها الملفوظ كالعنوان ،وبنط النص، وتصميم الغلاف إلخ إلخ، إن تحليله يبدأ من المنطوق الظاهر للعيان ، المقروء من ظاهر الكلام إلى المفهوم المستنبط من سياق القول وإشاراته الخفية ، ويقر نصر أبوزيد بأن :"تحليل القول لا يقف عند اكتشاف المفهوم من خلال المنطوق بل يتجاوز ذلك إلى ما يطلق عليه فحوى القول ..... وهو ما يطلق عليه في مصطلحات علم تحليل الخطاب اسم المسكوت عنه "[1] ،وهذا المسكوت عنه " ليس ضربا من التفتيش عن دلالة غائبة تماما من سياق القول ، كما أنه ليس ضربا من التحايل لإلباس القول دلالة لا يتضمنها. إنه اكتشاف للدلالات الضمنية الكامنة والخفية داخل بنية الخطاب ، أو القول ، وذلك من خلال تحليل المفهوم "[2] .

وتتضافر الأسلوبية مع تحليل الخطاب لتقدم لنا عوناً هاماً في مجال الانطلاق من داخل النص الأدبي نفسه ، من تحليل العناصر الداخلة في تكوينه ، وعلاقاتها ، من مستويات النص التركيبية والدلالية واللغوية ، ويحاذر من الانطلاق خلف سراب ما هو خارج النص إلا بالقدر الذي يضيء النص ويثريه، وقد رصدنا أن أغلب الرسائل الجامعية التي تناولت القصة القصيرة موضوعا لها قد انشغلت باللهاث خلف الواقع والبيئة إلى الدرجة التي أصبح فيها حضور النص ثانويا في صلب الدراسة بل إنه قد استحال في بعض هذه الدراسات إلى وثيقة اجتماعية ، أو ثقافية ، أو نفسية .

---

[1] نصر حامد أبوزيد ، التفكير في زمن التكفير ، ط٢ ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ،١٩٩٥ ، ص ٦٥ .

[2] السابق : ص ٦٥/٦٦ .

لا نريد هنا ، قراءة الخطاب على ضوء الواقع في قراءة إسقاطية تفرغ النص من غناه الباطني : أي أدبيته التي تمنحه صك شرعيته ، المأزق الذي ينزلق إليه الإيديولوجي عادة ،إنما نريد قراءته قراءة تأويلية تسهم " بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها أو يتحملها الخطاب في محاولة لإعادة بناء ذلك الخطاب بشكل يجعله أكثر تماسكا في إحدى وجهات النظر التي يحملها"[1] ، ونطمح لتفحص التقنيات النصية التي أدار بها النص حواره مع الواقع دون أن يسقط في أحبولته .

وقد فضلت الدراسة استخدام مصطلح الخطاب بدلا عن مصطلح النص لاتساع مفهوم الخطاب بالصورة التي أوضحناها ، وقد حدد فلاديمير بروب في " صرف الحكاية الخرافية" مصطلحات الحكاية والسرد والخطاب القصصي على النحو التالي :

الحكاية : ويقصد بها مجموعة الأحداث التي تجري في إطار زمني ومكاني معينين .

السرد : ويعني بها العملية التي يقوم بها السارد أو الراوي ، وتنتج عنها الحكاية والخطاب القصصي.

الخطاب القصصي : وهو النظام الاصطلاحي الذي يسمح بالتعبير ، ويخول للسارد أن يورد حكايته[2] .

---

[1] فاضل ثامر ، اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ص ٥٧ .

[2] فلاديمير بروب ، مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة أبي بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ،١٩٨٩ .

فإذا كانت القصة القصيرة " تعني الأحداث في ترابطها و تسلسلها وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها ، فإن الخطاب هو الطريقة التي يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الأحداث من خلالها [1] .

وقد دعا تودوروف إلى استعمال الخطاب الأدبي محل الأدب أو العمل الأدبي " وذلك لاعتبارات عدة من بينها أن هناك علاقات بين الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية. وبحثنا عن خصائص الخطاب الأدبي يساعدنا على إبراز ما يميزه عن غيره ، الشيء الذي سيدفع التحليل والنظرية معا إلى مداهما الأبعد بإقامة بويطيقا متكاملة ومفتوحة على خطابات عديدة وإنجاز تصنيفات لها "[2] .

لم يعرف العرب تحليل الخطاب بالمفهوم الذي تناولناه في الأسطر السابقة ، فهو مفهوم حديث نسبيا ، ولكن الباحث قد وقع على إشارات عميقة النفاذ عند نقادنا القدامى أمثال الزمخشري ، وعبد القاهر الجرجاني وغيرهما تقترب كثيرا من مفهوم تحليل الخطاب ، وهي إشارات متناثرة في الكتابات التي فسرت القرآن على هدي من ضوء البلاغة، وسنكتفي هنا للتدليل على ذلك بهذه الإشارة المقتضبة للزمخشري في كشافه .

أورد الزمخشري في تفسير قوله تعالى :" وما قدروا الله حق قدره والأرض جميعا قبضته يوم القيامة والسموات مطويات بيمينه سبحانه

[1] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي : ٣٠ .

[2] السابق : ١٤/ ١٥ .

وتعالى عما يشركون"[1] ،قال :" والغرض من هذا الكلام إذا أخذته بجملته ومجموعه تصوير عظمته والتوقيف على كنه جلاله لا غير ، من غير ذهاب بالقبضة إلى جهة حقيقة أو جهة مجاز .. ولكن فهمه أول شيء وآخره على الزبدة والخلاصة التي هي الدلالة على القدرة الباهرة ...."[2] .

لقد انصب فهم الزمخشري هنا على ما نسميه بمضمر النص ، ووقع على الدلالة الغافية في حضن النص التي لايمكن الوصول إليها إلا عبر هذا الإبحار الشاق بيمِّ النص حتى دلالاته العميقة التي يحجبها عنا الوقوف على ظاهر الألفاظ ، ومن اللافت أنَّ الزمخشري لم يسم ذلك بالتأويل ــ المفردة الأكثر تداولا بين المفسرين ــ بل أنه قد وصف التأويل في مثل هذه الآيات بالغثاثة في قوله " وكم آية من آيات التنزيل وحديث من أحاديث الرسول (صلى الله عليه وسلم) قد ضيم وسيم الخسف بالتأويلات الغثة والوجوه الرثة ،لأن من تأول ليس من هذا العلم في عير و لا نفير ،ولا يعرف قبيلا من دبير ".

ثمة محاولة من الزمخشري تتحسس طريقها بعد ذلك لتسمية ما توصل إليه علما حيث يمضي قائلا :" ولانرى بابا في علم البيان أدق ،و لا أرق، ولا آلف من هذا الباب ، ولا أنفع، ولا أعون على تأويل المشتبه من كلام الله تعالى وسائر الكتب المساوية وكلام الأنبياء ، فإن أكثره وغلبته تخييلات قد زلت فيها الأقدام قديما ، وما أتى الزالون إلا من قلة عنايتهم بالبحث والتنقير حتى يعلموا أن في عداد العلوم الدقيقة علما لو قدروه حق قدره لما

[1] سورة الزمر : آية ٦٧.

[2] الكشاف ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، د.ت ، ج٢ ، ص ٧٠ .

خفي عليهم أن العلوم كلها مفتقرة إليه ،وعيال عليه ، إذ لا يحل عقدها الموربة ، ولايفك قيودها المكربة إلا هو "[1] .

وإشارة الزمخشري هنا تشف بوضوح عن أن ما يعنيه هنا لم يستطع أن يجد بغيته في التأويل كما لم يستطع أن يجدها في علوم البلاغة السائدة في عصره ، فهل يمكن القول إنه كان يضع بحديثه هذا اللبنات الأولى لتحليل الخطاب ؟.

[1] الزمخشري ، الكشاف ، ٢: ٢٧٠ .

القـص

تقدم لنا المعاجم العربية مادة غزيرة في سعينا لتتبع مصطلح القص لغويا واصطلاحيا ، كما تقدم تنوعا مدهشا في معاني اللفظ يصل حد التناقض، ورغم أن بعض هذه المعاني يبعد قليلا أو كثيرا عن المعنى الاصطلاحي كما سنرى بعد ، إلا أنه من الضروري الإشارة إليها في محاولتنا لتقصي سيرة المفردة في التراث العربي .

هذه المعاني الغزيرة للقص يمكن لنا بلورتها في المحاور التالية:

- القص بمعنى القطع ، قص الشعر والصوف والظفر يقصه قصا وقصصه وقصاه على التحويل:قطعه ، والقصة (بالضم)من الفرس شعر الناحية ، وقيل ما أقبل من الناصية على الوجه.

والقص : أخذ الشعر بالمقص ، وأصل القص القطع ، يقال قصصت ما بينهما أي قطعت . ويندرج في ذلك معنى القاص وهو الذي يجعل قص أدبار الأبل صناعة له ، ويندرج في معنى القص بمعنى القطع :القصاص . يقال أقصه الحاكم يقصه إذا أمكنه من أخذ القصاص وهو أن يفعل به مثل فعله ، من قتل ، أو قطع ، أو ضرب ، أو جرح ، وذا متضمن معنى القطع . ويرى البعض أن (القصاص) مأخوذ من قص الأثر بمعنى تتبعه ، فالقصاص (بكسر القاف) مصدر من المقاصاة ، وهي المماثلة ، أو فعال من قص الأثر أي تبعه ، والولي يتبع القاتل في فعله ".

- القص فعل القاص إذا قص القصص .. ويقال في رأسه قصة يعني الجملة من الكلام ، والقاص الذي يأتي القصة من قصها (أي من وجهها). والقصة : الخبر وهو القصص . والقصص: الخبر المقصوص. والقصة : الأمر والحديث . واقتصصت الحديث رويته على وجهه . والقص: البيان، وذلك مثل قوله تعالى :" نحن نقص عليك أحسن القصص " أي نبين لك أحسن البيان ، والقاص الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها.
- القص بمعنى تتبع الأثر ، وهو معنى وثيق الصلة بأهم خصائص القص وهو السرد ،يقال قصصت الشيء إذا تتبعت أثره شيئا بعد شيء ،ومنه قوله تعالى : "وقالت لأخته قصيه " البقرة:١٢٢، أي ابتغي أثره . وفي القرآن أيضا :" فارتدا على آثارهما قصصا " أي رجعا على آثارهما أي طريقهما ، وقصصا أي يقصان آثار مشيهما ويقفوان آثارهما لئلا يضلا .
- القص بمعنى الجص ، القصة والقصة والقص : الجص ، لغة حجازية ، فإذا تغاضينا عن ظاهرة القلب اللغوي في قلب القاف جيما في هذه اللغة الحجازية ، فبوسعنا أن نلمح في هذا المعنى اتصاله بمعنى الإحكام والبناء الذي يسم القص عادة ، لا سيما إذا ربطناه بمعنى القاص الذي أوردناه بمعنى الذي يأتي القصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها.
- القص والقصص : الصدر من كل شيء ، أو وسطه ، أو عظمه . والقص : رأس الصدر .

هذه هي المعاني الرئيسة التي تتبعناها في مظانها في المعاجم العربية[1] .

وفي تقصينا للمفردة ومشتقاتها في القرآن الكريم وجدنا أنها وردت إحدى وثلاثين مرة[2] ، ومن ذلك:

- "فلما جاءه وقص عليه القصص قال لاتخف " القصص :٢٥ .
- "ولقد أرسلنا رسلا من قبلك منهم من قصصنا عليك " غافر :٧٨ .
- "نحن نقص عليك أحسن القصص " يوسف :٣ .
- "نحن نقص عليك نبأهم بالحق " الكهف : ١٣ .
- فاقصص القصص لعلهم يتفكرون " الأعراف :١٧٦ .
- " لقد كان في قصصهم عبرة لأولي الألباب " يوسف :١١١ .

ويدل هذا التكرار العالي لمفردة قص بمشتقاتها على أهمية المفردة ، ومما يعزز هذه الأهمية أن القص لم يأت في سياق ذم أبدا في القرآن الكريم، فالقص دائما في معرض المدح ، وينسب القصص في معظم هذه الآيات لله سبحانه وتعالى أو لرسله لذا فهو أحسن القصص ، وهو قصص العبرة ، ونبأ الحق تفريقا له عن أساطير بني إسرائيل .

---

[1] انظر في ذلك :

١. ابن منظور ، لسان العرب ، بيروت ، دار صادر ،ج ٧، مادة قصص ، الطبعة الأولى ،١٩٩٠، ص٧٣ وما بعدها .
٢. إسماعيل بن حماد الجوهري ، تاج اللغة وصحاح العربية ، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار ، بيروت ، دار العلم للملايين ،١٩٧٩ ،ص١٠٥١ .
٣. أحمد بن فارس بن زكريا ، معجم مقاييس اللغة ، ط١ ،تحقيق عبد السلام هرون ، بيروت ، دار الجيل، ١٩٩١ ،مادة قصص .
٤. لويس معلوف اليسوعي ، المنجد في اللغة والأدب والعلوم ،ط١٩ ،بيروت ، المطبعة الكاثوليكية ،د.ت ، ص٦٣١ وما بعدها .
٥. المعجم الوسيط ، مصر ، المنوفية ، مكتبة الصحوة ، د .ت ،ص٧٦٨ .

[2] انظر في ذلك : فؤاد عبد الباقي ، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن ، دار الحديث ، القاهرة ، ١٩٨٧، ص ٦٩٣/٩٦٤ .

وقد فسر معظم المفسرين القصص بالأخبار المتتابعة ، فما العلاقة بين الأصل اللغوي للمفردة التي تعني تتبع الأثر لمعرفة المكان ، والقصة التي صارت تعني الحكاية أو الخبر عن القوم ، يقول العقاد(١٨٨٩ ـ ١٩٦٤) رابطا العلاقة بين المعنيين " القصص في اللغة هو تتبع الأثر لمعرفة المكان الذي نزل به أصحابه أو سلكوه ، ومن هنا قيل للحكاية عن القوم إنها قصة لأن من يحكي عنهم يتتبع أثرهم ليعرف خبرهم ، فهو يقص سيرتهم في الزمان ، كما تقص السير في المواقع والجهات"[١] .

ويرى العقاد أن المعنيين قد وردا في سورة واحدة في القرآن الكريم هي سورة الكهف، ففي قوله تعالى " فارتدا على آثارهما قصصا" جاءت بمعنى تبع الأثر لمعرفة الطريق ، وفي قوله تعالى:" نحن نقص عليك نبأهم بالحق إنهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى " بمعنى تتبع خبرهم في التاريخ[٢] .

هذا هو معنى القصة في جذرها اللغوي ، فما المعنى الاصطلاحي لها ؟

يبدو لنا مصطلح قصة ملتبسا إلى حد كبير ، ورغم أنه لازال مستخدما ، وعلى نطاق واسع ، في كافة أنواع الخطاب : الأدبي ، والشعبي، والديني ، والصحفي ، والسينمائي إلخ إلخ، إلا أن الخروج منه بدلالات واضحة تمنح المصطلح بعدا مفهوميا واضحا، وتنفحه تماسكا بنائيا ودلاليا واضحا لازال حلما ، قال القديس أوغسطين في اعترافاته عن الزمن :" ما هو الزمن؟ عندما لا يطرح علي أحد هذا السؤال فإني أعرف.

---

[١] عباس محمود العقاد، خواطر في الفن والقصة ، ط١، دار الكتاب العربي ، بيروت، ١٩٧٣ ، ص ٦٠ .

[٢] السابق :نفس الصفحة .

وعندما يطرح علي فإني آنذاك لا أعرف شيئا "[1] ، ويبدو أن هذا هو الحال في القصة عندما لا تضاف إليها كلمة القصيرة ،فكيف نستطيع أن نضبط هذا المصطلح الرجراج " قصة " في الخطاب النقدي ؟ وكيف نلملم ثمار السرودات التي تملأ العالم ، السرد الذي قال عنه بارت:" إن السرد بأشكاله اللانهائية تقريبا ، حاضر في كل الأزمنة ، وفي كل الأمكنة ، وفي كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته ، ولا يوجد أي شعب بدون سرد "[2] ؟.

سننطلق في هذا الفصل من عدد من الأسئلة الأساسية : ما القصة ؟ ماالذي يجمعها بالتاريخ؟ ماالفرق بينها والحكاية ؟ ما السمات الفنية والدلالية التي تسمها ؟ هل يمكن اعتبارها جنسا سرديا؟ وإذا كانت جنسا سرديا فما طبيعة العلاقة التي تربطها بالأجناس السردية الأخرى ؟ وإذا لم تكن جنسا سرديا فكيف يمكن للنقد التعامل معها ؟ ما حدودها ؟ وكيف نفرق بين القصص الأدبي وغيره من القصص ؟ ، فهذه حزمة من الأسئلة الشائكة تقتضي منا في البداية إبحارا شاقا بِيَمِّ اللغة والتاريخ .

في السياق العربي ، فإن مصطلحي "قصة" و"حكاية" يتبادلان مواقعهما باستمرار ، إذ كثيرا ما تعرف القصة بالحكاية والعكس ، يقول المعجم الوسيط في مادة "حكى " :" حكى الشيء حكاية : أتى بمثله ، وحكى الشيء شابهه، يقال هي تحكي الشمس حسنا ، وحكى عنه الحديث : نقله فهو حاك ، ج حكاة . حاكاه : شابهه في القول أو الفعل أو غيرهما ،

---

[1] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي:٦١ .

[2] رولان بارت ، التحليل البنيوي للسرد ، ضمن : طرائق تحليل السرد الأدبي ، ترجمة حسن بحراوي وآخرين ، اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، ١٩٩٢، ص ٩ .

والحكاية : ما يحكي أو يقص وقع أو تخيل "[1] ، فالحكاية والقص هنا بمعنى واحد تقريبا ، ومما يدلل على ذلك أن المعجم الوسيط يعرف القصة بأنها " حكاية مكتوبة طويلة تستمد من الخيال أو الواقع أو منهما معا ، وتبنى على قواعد معينة من الفن الأدبي (محدثة)ج قصص "[2] .

وبالمثل يعرف معجم المصطلحات العربية الحكاية بالقول :" لفظ عام يدل على قصة متخيلة أو على حدث تاريخي خاص يمكن أن يلقي ضوءا على خفايا الأمور ، أو على نفسية البشر ، كما يدل على أي سرد منسوب لراو" . ونلمح في هذا التعريف الأخير ملمحين :

- تعريف الحكاية بالقصة ، ومعاملتهما بمفهوم واحد .
- اتساع مفهوم الحكاية بحيث يشمل كل سرد منسوب إلى راو .

أما في السياق الغربي ، فإن مصطلح قصة يشير في أصله الأجنبي FICTION كما أسلفنا في مدخل هذه الدراسة إلى القصة أو الخيال في مقابل كلمة FACT التي تدل على الواقع ، كأن القصة هنا ترتبط بأهم سمة لها وهي الخيال، والكلمتان ذات أصل لاتيني فكلمة FACT من FACERE ومعناها الصنع أو العمل ، بينما جاءت كلمة FICTION من الكلمة اللاتينية FIGERE ومعناها الصنع أو التشكيل،ويعرف شولز القصة بأنها " حكاية مختلقة " ويرى أن هذا التعريف يشمل رقعة واسعة ابتداء من الأكاذيب التي نخترعها لنحمي أنفسنا من التدقيق المزعج ، وانتهاء بـ " الفردوس المفقود " لملتون، ويرى شولز أن المكان الذي تجتمع فيه

---

[1] المعجم الوسيط ، مادة حكى : ١٩٧ .

[2] السابق ، مادة قص : ٧٦٨ .

الكلمتان السابقتان هو كلمة "التاريخ" HISTORY التي اشتقت من كلمة إغريقية هي HISTORIRA التي تعني في الأصل الاستعلام أو البحث ، ولكنها سرعان ما اكتسبت معنيين يهماننا هنا :

الأول : التاريخ بمعنى " الأشياء التي حدثت "

الثاني : التاريخ بمعنى الرواية المدونة عن الأشياء التي يفترض أنها حدثت، ومعنى ذلك أن كلمة التاريخ HISTORY قد تعني حوادث الماضي أي الواقع FACT، كما تعني حكاية هذه الحوادث FICTION ، وكلمة قصة نفسها STORY تكمن في كلمة HISTORY ، وهي مشتقة منها، وما يبدأ بحثا لابد أن ينتهي قصة ، والواقعة FACT كي تبقى حية لا بد لها أن تصبح قصة FICTION.[1]

يشير الجذر التاريخي لمصطلح (قصة) إذن إلى علاقته الوثيقة بالتاريخ فهي أيضا حكاية لحوادث، ولكن كيف يتقاطع القص بمعناه الأدبي مع التاريخ ؟ وما الفارق بين القصة إذن والتاريخ؟ وهل يكفي القول أن القصة تسرد وقائع خيالية بينما يسرد التاريخ وقائع حقيقية ؟ .

كان أرسطو أول من بحث تلك العلاقة الشائكة بين الأدب والتاريخ في بحثه عن خصائص المسرحية، فقد فرق بين المسرحية والقصص التاريخية ، بأن الأولى تتميز بالوحدة ، فهي كالكائن الحي ذي الأعضاء ، وفيها تترتب الحوادث وتتسلسل تسلسلا طبيعيا لا مجال فيه للحوادث العارضة التي

---

[1] روبرت شولز ، عناصر القصة ، ترجمة محمود منقذ الهاشمي ، ط١ ، دار طلاس ، دمشق ، ١٩٨٨، ص ١٤ ومابعدها.

تأتي مصادفة ولا تعمل على دفع الحدث إلى الأمام، وهذا ما يفرق الفن عن الطبيعة فـ " الفن في هذا مكمل للطبيعة ، إذ الوقائع في الطبيعة تبدو كأنها سلسلة من الحوادث العارضة ،وهي بذلك تشبه المأساة الرديئة ، والشاعر يكمل هذا النقص بما يراعي من وحدة الفعل والحكاية "[1] ، فبينما يخلو السرد الإخباري من الحبكة والمعمار المسبق ، فإن القصة تعتمد في بنائها الفني على هذا المعمار ، ولا يهم بعد ذلك استنادها إلى واقعة خيالية أم واقعية ، ويقول أرسطو إن " المؤرخ والشاعر[يعني ناظم المأساة]] لايختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا ، والآخر يرويها نثرا .. وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا ، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع ، ولهذا كان الشعر أوفر حظا وأسمى مقاما من التاريخ ، لأن الشعر يروي الكلي ، بينما التاريخ يروي الجزئي "[2] .

تتمايز القصة إذن عن التاريخ ، ولكن ما طبيعة معمارها الفني الذي أشار إليه أرسطو ؟

يمكن لنا أن نميز بين موقفين مختلفين في النظر إلى القصة في الخطاب النقدي :

- الموقف الذي ينظر للقصة باعتبارها جنسا سرديا ، ويضعها بين القصة القصيرة والرواية .

[1] محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر ، القاهرة ، د.ت ،ص ٦٦ .

[2] أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٣، ص ٢٦ .

- الموقف الذي ينظر للقصة باعتبارها لفظا عاما تندرج تحته كل الأجناس السردية .

وسنحاول أن نقف على كلا الموقفين مناقشين للأسس التي استند إليها كل موقف ، ومنطلقاته.

يعرف المعجم المفصل القصة بأنها " في المدلول الشامل للكلمة لون من ألوان الأدب القصصي الذي يروي الأخبار على أنواعها ، ويعرض الأحداث ، وينقل المآثر ،ويسوق الحكايا والنوادر ، وينسج الأساطير والخرافات طلبا للمتعة والفائدة " ، أما في الاصطلاح الأدبي فيرى المعجم أن القصة لم تستقر بعد في العربية ، على مدلول تقني محدد " فهي تستعمل أحيانا للدلالة على مشتملات الفن القصصي بعامة من رواية ، وأقصوصة ، وحكاية ، ونادرة إلخ ، وهي في أحيان تستخدم للدلالة على نوع من الفن القصصي ، لا يطول ليبلغ حد الرواية ، ولا يقصر ليقف عند حد الأقصوصة [المصطلح الذي يختاره المعجم المفصل ليدل على القصة القصيرة] ، كما لا تتشعب بنيتها أحداثا وشخوصا وبيئات مكانية وزمانية شأن الرواية ... فضلا عن أن موضوعها قد يكون تاريخيا أو دينيا أو اجتماعيا .. كما قد يكون من معطيات العالم الواقعي المحسوس ، أو من ثمرات الخيال ، والخرافات ، والأساطير ، والعالم المتصور ، أو من عالم الطبيعة والحيوان ".

هنا يضعنا المعجم المفصل أمام تصورين مختلفين للقصة :

- **التصور الأول**: هو التصور العام للقصة والتي يندرج تحتها كل ما يشتمل على فعل القص كالرواية ، والقصة القصيرة ،

وغيرها ، وهو التصور الذي يجد تعضيده من روبرت شولز عندما وسع دائرة القصة لتشمل كل " حكاية مختلقة" بدءا من الأكاذيب وانتهاء بالملحمة .

- ♦ **أما التصور الثاني**: فهو التصور الذي ينظر للقصة باعتبارها جنسا أدبيا يقع بين القصة القصيرة والرواية ، وقد حدد القصة بأنها لا تطول لتبلغ حد الرواية ، ولا تقصر لتصل حد القصة القصيرة.

ولكن المأزق الاصطلاحي هنا أن القصة القصيرة لا تتقيد بطول معين، وليس القصر والطول هو المحك في القصة القصيرة ، إنما طبيعتها الخاصة ، والأمر نفسه في الرواية ، فهي رواية ببنيتها لا بحجمها ، فيمكن أن تكون في مائة صفحة من القطع الصغير كما نجد عند غابرييل غارثيا ماركيز في روايته " ليس لدي الكولونيل من يكاتبه" ،كما يمكن لها أن تمتد لمئات الصفحات كما نجد عند نجيب محفوظ في الثلاثية . أما تعريف القصة بأنها لا تتشعب كالرواية في أحداثها وشخوصها وبنيتها وبيئاتها ، فليس ثمة تحديد دقيق هنا ، فما مقدار هذا التشعب الذي تستلزمه الرواية ؟ وما حجمه ؟ وكيف يمكن معرفة مداه ؟ ولأي معيار نقدي نخضعه ؟ .

يمد هذا التصور الأخير جذوره بتربة سيد قطب(١٩٠٦ـ ١٩٦٦)، فقد كان من أوائل الذين اقترحوا أن تكون القصة وسطا بين الأقصوصة - المصطلح الذي اختاره للقصة القصيرة - والرواية لا في الحجم " ولكن في المحيط الذي تشمله ، يكون لها بدء ووسط ونهاية في الزمن حتما كالرواية، ولكنها لاتتسع اتساعها ، ولا تشمل مساحة واسعة من الحياة

والشخصيات والأحداث كما تشمل الرواية "[1] . ويضرب سيد قطب للقصة مثلا بـ" الباب الضيق " لأندريه جيد ، و" المقامر " لدستويفسكي .

وقد مال المعجم في النهاية للتصور الأول الذي ينظر إلى القصة باعتبارها مصطلحا عاما يستعمل للدلالة على مشتملات الفن القصصي بعامة من رواية ، وأقصوصة ، وحكاية ،وغيرها بدليل أنه كرَّس كل حديثه بعدها للقصة في مدلولها العام ، وامتدت دائرة حديثه واسعة لتشمل قصص العرب منذ الجاهلية وحتى العصر الحديث ممثلا لذلك بالعديد من ألوان القصص كالقصص الديني ، والقصص الشعبي المتمثل في ألف ليلة وليلة ، وعنترة ، وسيف بن ذي يزن وغيرها ، والقصص الأدبي المتمثل في " كليلة ودمنة " وغيرها .

ويعترف طه وادي أن تعريف القصة الحديثة ليس أمرا يسيرا ، ثم يذهب إلى أن القصة الحديثة " تجربة إنسانية يعبر عنها أدبيا بأسلوب النثر : سردا وحوارا ، من خلال تصوير شخصية فرد أو مجموعة أفراد ، يتحركون في إطار اجتماعي محدد المكان والزمان ، ولها امتداد معين من ناحية الطول أو القصر ، يحدد شكلها النوعي من حيث كونها رواية أو قصة قصيرة "[2] ، ولكنه يعود فيقسم القصة إلى ثلاثة أنواع هي : القصة القصيرة ، والرواية ، والقصة ، ويضع مقابل القصة النوع كلمة NOVELLA ، ويعرفها بأنها " في منزلة وسطى بين الرواية والقصة القصيرة ، وتعبر عن حدث محدود الطول والامتداد " ، وهو كما نرى تعريف غامض لأن الرواية القصيرة قد تعبر

[1] سيد قطب ، النقد الأدبي أصوله ومناهجه : ٨٥ .

[2] جماليات القصة والرواية الحديثة ، مجلة المنهل ، العدد ٥٢٠ ، ص٢٥٨ .

أيضا عن حدث محدود الطول والامتداد ، ولذا نجد أن طه وادي نفسه بعد أن ساق هذه التعريفات عاد للقول بأنه يميل إلى التعامل في مجال الفن القصصي مع مصطلحين فقط هما : الرواية والقصة القصيرة ، أما الأعمال الأخرى متوسطة الحجم " فإنها يمكن بسهولة أن توضع تحت أي من المصطلحين حسب بنائها الفني"[1] ، ولكن السؤال هنا : وماذا إذا لم يكن بناؤها الفني منسجما مع القصة القصيرة أو الرواية هل نحشرها حشرا ضمن هذين الجنسين ؟.

أما "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب" فيعرف القصة التي يضعها مقابل المصطلح الأجنبي TALE بأنها "سرد لأحداث لا يشترط فيه إتقان الحبكة ، ولكنه ينسب إلى راو ، وأهميتها تنحصر في حكاية الأحداث ، وإثارة اهتمام القارئ أو المستمع ، لاالكشف عن خبايا النفس والبراعة في رسم الشخصيات ، ويستعمل هذا المصطلح في الوقت الحاضر للدلالة على قصص المغامرات المثيرة بصفة خاصة "[2].

أما القصص الخيالي FICTION في تعريفه فهو " الجنس الأدبي الذي يشمل القصص التي تكتب نثرا وتصور مواقف وأحداثاً من صميم خيال مؤلفها ، وإن كان من الممكن أن تشبه شبها يكاد يبلغ حد التطابق مواقف الحياة الواقعية وشخصياتها "[3].

---

[1] السابق : ٢٦٤ .

[2] معجم المصطلحات العربية :٢٨٩.

[3] السابق: نفس الصفحة .

والفروق تضيق بين هذه التعريفات الثلاثة للحكاية ، والقصة ، والقصة الخيالية ، حتى تكاد تتطابق ، وحتى الإشارة إلى أن القصة أكثر فنية من الحكاية لإتقانها للحبكة لم يتحدد بشكل دقيق، وبذا يمكن القول إن المصطلحات الثلاثة تكاد تتطابق في هذا المعجم ، ولكن يمكن بشكل عام القول إن مصطلح حكاية يشير إلى لون من ألوان القصص التي تعتمد على عناصر القصة الرئيسة من سرد وتشويق وإمتاع وإفادة ، إلا أنها متحللة إلى حد بعيد من الالتزام بشروط النوع القصصي ، وعناصر تكامله الفني، فهي قد تضرب في أرض الخيال والمغامرات ، وتتخذ أبطالها من الإنس والجن ، كما قد تقتحم غمار الواقع وتروي أحداثا من صميم الحياة ، غير أنها تعتمد أساسا على راوية يروي ، ويصف ويرسم ، وليس على تحرك الأشخاص وسلوكهم ودوافعهم ، وتشترك الحكاية مع القصة القصيرة والرواية في المناخ العام ، ولكنها لا تلتزم المأثور في التقنية القصصية ، بل تعتمد على سجية الراوي ومزاجه ،وهي إلى التسلية والتفكه والتعليم أقرب منها إلى التحليل ورسم النماذج الإنسانية [١] ،فالحكاية ، إذن ، ضرب من السرد ، ولكنه يشير عادة إلى نوع من السرد البدائي ، السرد الذي لم تشذبه يد الحضارة والمدنية بعد ، ولذا تدرج قصص الأدب الشعبي في باب الحكاية FOLK TALE التي تنفتح دائرتها واسعة لتضم الحكايات الخرافية، إلى جانب الإبداع القصصي المعتمد على قدر من التقنية مثل حكايات ألف ليلة وليلة والملاحم الشعبية ، وقصص الحيوان ، وحكايات

[١] المعجم المفصل ، مادة حكاية :٥٨٢ .

الوعظ ، ومغامرات الشطار ، ونوادر الظرفاء والبخلاء ، وهي مجهولة المؤلف ، والأصل فيها أنها شفاهية[1] .

أما القصة باعتبارها جنسا عاما تتدرج تحته الأجناس السردية المختلفة فقد انطلق منه عدد واسع من التعريفات ، فهلال يعرفها بالقول :"تجربة إنسانية ، أو قيمة ، يصور فيها القاص مظهرا من مظاهر الحياة ، تتمثل فيه دراسة إنسانية للجوانب النفسية في مجتمع محدد ، وفي بيئة خاصة ، وتنكشف هذه الجوانب بتأثير حوادث تساق إلى نحو يبررها ويجلوها ، وتؤثر الحوادث في الجوانب الإنسانية العميقة وتتأثر بها"[2] . وهي عند علي عبد الخالق "سرد لحوادث ووقائع أو لجزء منها متصل بماضي جماعة من الناس، أو فرد بذاته سردا منظما أو غير منظم معتمدا على إبراز الحقائق أو مصورا لخيال ، أو فيه مزج للأمرين معا متضمنا لقواعد فنية ، ولعناصر الحدث والشخصية والفكرة والحبكة والبيئة والأسلوب ، كما يراد به وصف دقيق لسلوك شخص أو أشخاص وصفا منظما أو غير منظم حقيقة أو خيالا"[3] .

بينما يعرفها الناقد الإنجليزي شارلتون بأنها "حكاية تروي بالنثر وجها من أوجه النشاط والحركة في حياة الإنسان"[4] .

---

[1] انظر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : ١٥٢ .

[2] علي عبدالخالق ، الفن القصصي : طبيعته ، عناصره ، مصادره الأولية ، دار قطري بن الفجاءة ، الدوحة، ١٩٨٧، ص ٨٨ .

[3] الفن القصصي :٨ .

[4] فتحي الابياري ، فن القصة عند محمود تيمور ،ط١ ، مطبعة الإستانة ، القاهرة، ١٩٦٤ ، ص١٣١ـــ١٣٢ .

أما القصصية بيلي كرومو فتجازف بهذا التعريف :"إن القصة كذبة جميلة منسجمة لا ترضي الحقيقة التي يمكن اعتبارها ترادفا للواقع ، إنما ترضي احتمال الوقوع الذي هو شكل آخر من أشكال الحقيقة"[١] .

أما آيان رايد فانطلاقا من تعريفه للقصة بـ" أنها سرد لبعض الأحداث"[٢] ، تساءل عن ماهية الحدث ؟ وكم من الأحداث يكفي حتى تكون حدا أدنى لقصة ؟ وهل يجب أن تكون هذه الأحداث مرتبطة منطقيا إحداها بالأخرى؟

يبدأ رايد في الإجابة عن هذه الأسئلة مستعينا بشبكة واسعة من القراءات الواسعة والمتشعبة ،ومستثمرا تعريف جيرالد برينس للحدث بأنه " عبارة عن وحدة تركيبية يمكن تلخيصها في جملة واحدة بسيطة "، ويرى برينس أنه لاوجود لأي قصة ما لم يرتبط حادثان أو ثلاثةبعضهما ببعض ، ويكون اثنان من هذه الأحداث مرتبطين ارتباطا منطقيا أحدهما بالآخر ، ويشترط برينس الحركة الزمنية والترابط المنطقي لبناء القصة ، ويضرب رايد لذلك مثلا بأن جملة مثل" (س) أكلت من التفاحة وقلدها في ذلك (ص) " لا تعتبر حتى قصة بدائية ، ولكن إذا قلنا " (س) أكلت من التفاحة وبعد ذلك ولأنها ألحت عليه فعل (ص) مثلها ، ونتيجة لذلك أصيب الاثنان بجنون وعض كل منهما الآخر " فإن هذه تعتبر قصة ، حيث نجد في هذه الجملة الحركة الزمنية والترابط المنطقي.ويرى رايد أن فكرة المراحل الثلاث لها علاقة بفكرة أرسطو عن الحبكة القصصية التي تتكون عنده من بداية ووسط ونهاية ، وأخيرا يعزو رايد فكرة التركيبة الثلاثية

---

[١] السابق ، ص ١٣٢ .

[٢] آيان رايد ،القصة القصيرة ،ترجمة منى مؤنس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ،١٩٩٠،ص١٦ .

للأحداث بأنها تركيبة مستحبة تشبع حاسة جمالية عميقة في إحساس الإنسان ، ولم يشترط رايد الترابط والتتابع الزمني شرطا في بناء الحدث القصصي[1] ، ودون أن نخوض لجة المصطلحات التي أغرقنا بها رايد بعد ذلك ليتتبع الأشكال المختلفة للقص في أوربا منذ فجر التاريخ ـ وهي أشكال تنتمي للتاريخ لا للحاضر في أغلبها ـ نقتطف حديثه الهام عن الحكاية التي استعملها " للدلالة على أي نوع من السرد القصصي تقريبا ، سواء أكان من النوع الخيالي أم من النوع الذي يتناول أحداثا وقعت بالفعل " ثم إشارته الهامة إلى أن هذا المصطلح يبقى مجردا من أية دقة تسمح لنا باستعماله بغرض التمييز[2] .

وقد عرّف جيرارد جينيت القصة بأنها تمثيل حدث أو سلسلة أحداث واقعية أو خيالية بواسطة اللغة ، وتحديداً اللغة المكتوبة قاصراً بذلك القصة على ما هو مدون ، وناقل محور التحليل السردي إلى "تمثيل الحدث" أي إلى الخطاب ، وهو الكلام الذي يروي الحدث أو الحكاية[3] .

---

[1] انظر آيان رايد ، القصة القصيرة : ١٧ وما بعدها .

[2] السابق : ٦٨ .

٣ لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص١٣٣

ولذا نرى في النهاية أن مفردة (قصة) هي مفردة واسعة الدلالة ، فهي تدل على كل سرد لبعض الأحداث سواء أكان خياليا أم حقيقيا أم مزيجا بينهما ، وتتسع لتضم في رحمها كل الأشكال السردية بما فيها القصة القصيرة والرواية ، ويظل مفتوحا لاستقبال أي أشكال سردية جديدة قد يتمخض عنها رحم الغيب ، وبذا نستطيع أن نتلمس مخرجا من تلك الأزمة المصطلحية .

وبذا يمكن للقصص القرآني ، والحكاية الشعبية ،والأسطورة ، والخرافة ، والنادرة، والخبر، والمقامة ، وغيرها أن تندرج تحت القصة ، وبذا نستطيع أيضا أن نخرج القصص القرآني من ذلك القيد الضيق الذي يحاول أن يحشره فيه بعض الدارسين حينما يجاهد أن يستخرج من القصة القرآنية عناصر القصة الحديثة ، ويسقط عليها مصطلحاته النقدية المعاصرة ، فالقصة القرآنية " إحدى وسائل القرآن المختلفة لتحقيق أغراضه إلا أنها لم تخضع في مفهومها ، ولا في طريقة عرضها ، ولا في تحديد أزمانها وأحداثها وأشخاصها لما تواضع عليه البشر ، ذلك أن القصص القرآني ليس عملا فنيا مستقلا في موضوعه، وفي طريقة عرضه وإدارة حوادثه ، عن الغرض الأساس من إتيانها في القرآن "[1] .

وبهذا الفهم يمكن لنا أن نصمم الجدول التالي ـ جدول رقم (١) ـ الذي حاولنا فيه أن نحدد فنون القصة في التراث العربي ، وقد سميناها فنونا ولم نسمها أجناسا لأن الحدود متداخلة بين هذه الفنون السردية بحيث لا يتميز

---

[1] علي عبد الخالق ،القن القصصي : ١١٠/١٠٩ ، وانظر في القصص القرآني أيضا : سيد قطب ، التصوير الفني في القرآن ، و القصة في القرآن الكريم لمحمد خلف الله أحمد ، وفي ظلال القرآن وغيرها .

كل فن بخصائص سردية واضحة تجعله جنسا أدبيا قائما بذاته،بل إن بعض هذه الفنون يمكن أن ندرجه في أكثر من مكان كما نرى في الجدول ، وقد تركنا الجدول مفتوحا في الأعمدة ليتسع للفنون القصصية التي لم نحصرها ، أوالتي لازالت طي المخطوطات ، كما تركناه مفتوحا في الصفوف لأن ما أدرجناه في كل فن سردي هي نماذج قليلة للتدليل ، لا الحصر .

جدول رقم (١)

ألوان القصة في التراث العربي

قصص الحروب	القصص العاطفية	قصص التاريخ	قصص الأمثال	الخبر	النادرة	القصص الرمزي	القصص الديني	القصص الشعبي	القصص الفني
داحس والغبراء .	المنخل والمتجردة	تاريخ الطبري	مجمع الأمثال	الجاحظ	نوادر جحا		القصص القرآني	ألف ليلة وليلة	رسالة الغفران
يوم الفجار	قيس وليلي	عجائب الآثار	كتاب الأمثال	ابن دريد	نوادر أشعب	حي بن يقظان	القصص النبوي	سيرة بين هلال	المقامات
يوم كلاب	قيس ولبنى	البداية والنهاية	فاكهة الخلفاء لابن عربشاه (ت٤٥٨هـــ)	أبو حيان التوحيدي	نوادر الطفيليين	كليلة ودمنة	قصص الأنبياء	سيف بن ذي يزن	البخلاء
يوم حليمة	قصص عمرو بن أبي ربيعة.	كتب المغازي		الأغاني	نوادر أبي نواس	قصص إخوان الصفا	قصص الصالحين	الأميرة ذات الهمة	حكاية أبي القاسم البغدادي
داحس والغبراء	كثير وعزة	تاريخ بغداد		الأمالي	نوادر البخلاء	الصادح والباغم	قصص التفاسير	عنترة بن شداد	التوابع والزوابع

تابع جدول (١) : ألوان القصة في التراث العربي :

القصص الأخلاقي	الخرافات والأساطير	السير والتراجم	قصص الحيوان	الرحلات	أخرى
القصص الديني	قصص الجن	سيرة ابن هشام	الصادح والباغم لابن الهبارية	رحلة ابن جبير (ت٦١٢هـ)	....
قصص مكارم العرب	قصص الكهنة	وفيات الأعيان	مجير أم عامر	رحلة ابن بطوطة (ت٧٨٥هـ)	....
قصص حاتم الطائي	قصص وادي عبقر	كتب الطبقات والتراجم	كليلة ودمنة		....
			قصة الهدهد في القرآن الكريم		....
....	....	....	....	....	....

أما مصطلح القصة القصيرة فهو حديث نسبيا ، لا يكاد عمره يتجاوز المائة وخمسين عاما إلا قليلا ، ويكفي للتدليل على حداثة المصطلح _ إذا قورن بغيره من المصطلحات الأدبية _ أن نذكر أنه دخل حقل القواميس لأول مرة عام ١٩٣٣ عندما نشر لأول مرة في معجم أكسفورد [١] ، وإن كان يمكننا إرجاع تأريخ المصطلح لما قبل ذلك بكثير ، حيث ظهر على أيدي القصاصين شاقا طريقه عبر غابة من المصطلحات السردية كالرواية والحكاية والخرافة والأسطورة والنادرة والمقامة وغيرها ، وكأي جنس أدبي فمن الصعوبة رد جذور القصة القصيرة لفرد معين ، لكن النقاد اتفقوا على أن تأسيس القصة القصيرة وتجنيسها بمفهومها الحديث قد بدأ على أيدي إدجار ألان بو(١٨٠٩ـ١٨٤٩) نيقولاي جوجول(١٨٦٨ ـ١٩٣٦) ، وجي. دي.موباسان(١٨٥٠ـ١٨٩٣) ، وأنطوان تشيخوف(١٨٦٠ـ١٩٠٥) ومكسيم جوركي(١٨٦٨ـ١٩٣٦)، وكاترين منسفيلد (١٨٨٨ـ١٩٢٤) وغيرهم ، قبل أن تغرس جذورها في التربة العربية .

وقد اكتسبت جملة مكسيم جوركي المشهورة " لقد خرجنا جميعا من معطف جوجول " أهميتها الفائقة ، ولفتت النظر إلى أهمية جوجول الكبيرة ، ودوره في نقل القصة القصيرة من دائرة الخرافات إلى مصاف الناس العاديين ، ومساهمته الأصيلة في تأسيس القصة القصيرة بمعناها الحديث.

[١] آيان رايد ، القصة القصيرة :١٢/١١ .

يعرف إدجار ألان بو القصة القصيرة بأنها " عمل حكائي نثري يستدعي لقراءته المتأنية نصف ساعة إلى ساعتين "[1]

بينما يعرفها " إندرسون إمبرت " بأنها " حكاية قصيرة ما أمكن ، حتى ليمكن أن تقرأ في جلسة واحدة "[2] ،بينما يركز هنري جيمس على عدد كلماتها الذي يجب أن يراوح في رأيه بين ستة آلاف وثمانية آلاف كلمة[3] .

أما طه وادي فيعرف القصة القصيرة بأنها " تجربة أدبية تعبر ـ بالنثر ـ عن لحظة في حياة إنسان، فهي إذن فن يقوم على التركيز والتكثيف في وصف لحظة "[4] ، وهو يرى أن هذه اللحظة قد تمتد زمنيا لساعات أو أيام أو شهور دون أن يهتم الكاتب بالتفاصيل ولكنه يمضي قدما لتعميق هذه اللحظة .

لاتفصح هذه التعريفات العديدة سوى عن فقرها وعجزها عن الصمود أمام البحث العلمي الدقيق ، فتعريف بو للقصة بأنها عمل نثري سردي يستدعي لقراءته المتأنية ما بين نصف الساعة إلى ساعتين ، أوتعريف إمبرت المرتكز على قصرها ، أو الاحتكام لعدد كلماتها كما هو الحال عند هنري جيمس يفتقر للدقة ، إذ ما الذي يمكن قوله عن قصة قصيرة لماركيز مثل " لايوجد لصوص في هذه المدينة " تستغرق في قراءتها نفس

---

[1] سيد حامد النساج ، القصة القصيرة ، دار المعارف ، د.ت ، ص ١٢ .

[2] الطاهر أحمد مكي ، القصة القصيرة دراسة ومختارات ، الطبعة الخامسة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٨،ص ٧٣.

[3] آيان رابد ، القصة القصيرة : ٢٥ .

[4] طه وادي ، جماليات القصة والرواية الحديثة ، المنهل ، العدد ٥٣٠ ، ذو القعدة ١٤٠٦هـ ، ص ٢٧٤ .

الزمن الذي تستغرقه روايته " ليس لدى الكولونيل من يكاتبه "؟ وما المعني بعمل نثري سردي؟ ألا يندرج في ذلك الحكاية والخرافة والأسطورة والأحجية والقصص القرآني؟وما الذي يمكن قوله عن بعض القصص القصيرة جدا التي لا يتعدى زمن قراءتها الدقيقتين مثل بعض قصص المخزنجي ، أوزكريا تامر أوغيرهما؟.

تفتقر مثل هذه التعريفات لصفة " الجامع المانع " فهي لم [تمنع] دخول بعض الأجناس النثرية السردية الأخرى لحقل القصة القصيرة مثل الرواية والحكاية الشعبية ، والقصص الديني ، وغيرها كما لم تستطع أن [تجمع] لنا السمات الفنية للقصة جنسا أدبيا .

ومن ثم نرى أنه من الأفضل البدء بتفحص القصة القصيرة ، وتقري تفاصيلها ، وتحديد عناصرها الأساسية عبر البحث النظري والتطبيقي الشاق وصولا إلى تحديد ما هيتها ، فالاحتكام لبنية القصة القصيرة أكثر جدوى من شكلية هذه التعريفات التي تشبه تعريف القصيدة الحديثة بأنها القصيدة الذي ينتهي بيتها الشعري قبل اكتمال السطر ، وقد نهجت بعض المعاجم الحديثة هذا النهج فـ" المعجم المفصل "لا يعرف القصة القصيرة (التي يسميها الأقصوصة) مباشرة إنما يبدأ بالبداية الحقيقية وهي تحديد خصائصها العامة من سرد وحبكة وأحداث وغيرها مفرقا بينها وبين الرواية والحكاية والنادرة وغيرها [1] ، وإن كان الحديث عن هذه العناصر يصطدم كما ذكرنا بعقبة التغير العميق في القصة الحديثة مقارنة بالكلاسيكية التي وضع أسسها تشيخوف وموباسان وبو وغيرهم من الرواد.

---

[1] المعجم المفصل ، ج١ ، مادة أقصوصة : ١٩٤ .

ومن المهم هنا أن نشير إلى أن بعض النقاد مثل سيد قطب وصبري حافظ، وبعض المعاجم الأدبية تستخدم مصطلح الأقصوصة بدلا عن القصة القصيرة ، وترى أن مصطلح القصة القصيرة يثير إشكالا أساسيا يتمثل في إشارته لحجم القصة ، كما يفضلون مصطلح الأقصوصة لقصره ، ولإمكانية الاشتقاق منه " أقصوصي " ، وقدرته على التعبير عن طريق هذا الفن من أقصوصة قصيرة SHORT SHORT STORY، وأقصوصة طويلة LONG SHORT STORY، دون اضطرار إلى التكرار في مثل قصة قصيرة قصيرة ، وغيرها من الحجج والأسباب[1] ، ولكننا فضلنا استخدام مصطلح قصة قصيرة لعدد من الأسباب نستطيع أن نوجزها فيمايلي :

- إن مصطلح أقصوصة أيضا لا يخلو من لبس فهو أولا يشير إلى الحجم لا السمة الفينة .
- إن مصطلح أقصوصة قد استخدم على نطاق واسع ليدل على القصة القصيرة جدا .
- إن مصطلح قصة قصيرة هو المصطلح الأدبي الأكثر شيوعا واستخداما بين القصاصين والنقاد أنفسهم ، ولم نجد أي مجموعة قصصية بين أيدينا قد كتب عليها أقصوصة أو أقاصيص .

ولذا فإننا قد استخدمنا مصطلح القصة القصيرة بدلا عن أقصوصة ، بينما اُستخدم مصطلح الأقصوصة ليُعنى به القصة القصيرة جدا.

[1] انظر في ذلك :صبري حافظ ، الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول ، المجلد الثاني، ١٩٨٢، ص ١٩ .

الباب الأول

البنية الشكلية

الفصل الأول

آليات العنوان

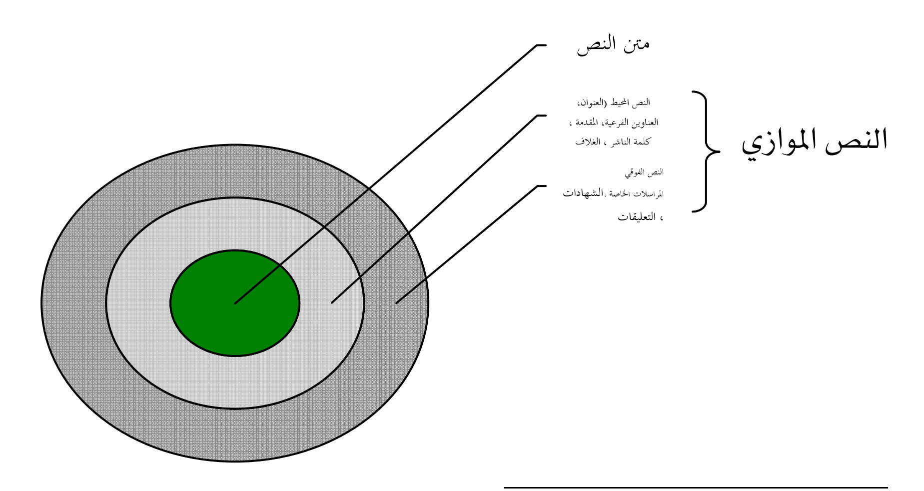
آليات العنوان

يمثل العنوان العتبة الأولى للنص : البوابة التي تغري القارئ بالدخول لعالم النص ، أو تصده عنه، ولذا نجد أن بعض النقاد الغربيين قد أولى العنوان أهمية فائقة ، بينما شحبت الدراسات النقدية العربية في هذا الجانب ،وتقف في مقدمة هذه الدراسات العربية دراسة شعيب حليفي الضافية للعنوان،ومن ثم فإن هذا الدراسة تحرث في أرض عربية شبه خالية .

كخطوة أولى للاقتراب من "العنوان " للكشف عن الآليات المعقدة التي يدير بها حواره مع متن النص القصصي ، ومع العالم ، تستثمر الدراسة التقسيم الهام الذي أقامه الناقد الفرنسي جيرار جينينت للنص.

يسمي جيرار جينيت ما يحيط بمتن النص " النص الموازي" ويقسمه إلى:

- **النص المحيط** : ويتضمن فضاء النص من عنوان ومقدمة وعناوين فرعية ، وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب ككلمة الناشر ، وغلاف الكتاب.
- **النص الفوقي**: وتندرج تحته كل الخطابات خارج الكتاب المتعلقة به والدائرة في فلكه مثل المراسلات الخاصة والشهادات والتعليقات والقراءات التي تصب في هذا المجال[1] . ويمكن لنا أن نمثل مقولةجيرار جينيت السابقة بالرسم التالي :



[1] ١ شعيب حليفي :النص الموازي : إستراتيجية العنوان في الرواية ، مجلة الكرمل ، العدد ٤٦، ١٩٩٢، ص ٨٢ .

العنوان ، إذن ، يندرج ضمن النص الموازي ، فهو نص يمكن تحليله بنائيا ودلاليا كأي نص ، فما الذي يمكن أن ينطوي عليه تحليل العنوان في الخطاب السردي؟

يرى شعيب حليفي أن "العنوان مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز ، وتكثيف المعنى ، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته ، أي أنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص"[1] ، كما يذهب إلى أن العنوان في التوجه البلاغي الجديد فضلا عن أنه مفكر فيه ، وآثم ينجز معنى باطنيا يشكل النواة ـ البؤرة للعمل الأدبي من خلال إمساكه بمجموع النسيج النصي في تقاطعاته وتغذيته للقراءة والتأويل"[2] .

يشف العنوان أيضا عن الزاوية التي اختارها المعنون لتبئير[3] FOCALIZATION نصه أي الزاوية التي ينطلق منها المؤلف ، فهو يحدد موقع عين الراوي التي تطل منه على المشهد القصصي، فعناوين مثل " دومة ودحامد " للطيب صالح ، أو " محطة السكة الحديد " لإدوار الخراط، أو" قاع المدينة " ليوسف إدريس تحدد هذه الأماكن بؤرة للقص ، فالمكان هو منطلق السرد ومنتهاه إن لم يكن البطل الذي يستأثر بالبطولة.

---

[1] السابق : ص٨٢ .

[2] السابق : ص ٨٣ .

[3] اشتق المصطلح تبئير من بؤرة ، والبؤرة في اللغة هي الحفرة التي توقد فيها النار كما ورد في اللسان ، وفي الفيزياء هي النقطة التي تتلاقى أو تتفرق عندها الأشعة الضوئية ، وقد اتسعت دلالاتها لتعني المركز من الشيء الذي يستقطب الاهتمام (انظر شعرية المكان في الرواية الجديدة : ١٩٤/١٩٥) ، ويستخدم المصطلح في النقد للدلالة على وجهة النظر أو رؤية المؤلف ،وهو أعمق إيحاء من مصطلح وجهة النظر لاحتوائه على الجانب البصري أيضا، انظر في ذلك للتوسع :(سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي : ٢٩٧ وما بعدها) .

في بعض الأحيان يغير العنوان الزاوية التي ينظر بها القارئ للنص، يلقي ضوءا مفاجئا مثل برق يضيء غرفة معتمة ، كما نجد في قصة للكاتب الأفريقي تشنوا أشيبي[1] ، يقص علينا أشيبي قصة قصيرة يمكن إيجازها فيما يلي : شاب أفريقي يحتفل بليلة رأس السنة ، ثم يعود إلى منزله ليفاجأ بفتاة بيضاء في منزله ، فيهرب منها إلى صديقه ، فتذهب هي بعد ذلك إلى تاجر أبيض اسمه جي . م . ستيوارت، ويصير عبرها أغنى رجل في البلاد ، إلى هنا فإن القصة عادية تقريبا ، ولكن نظرة سريعة إلى العنوان"اختيار العم توم " تجعلنا نقرأ القصة القصيرة وفق منظور جديد ،فالعم توم صار نموذجا للزنجي منذ صدور رواية " كوخ العم توم" للكاتبة الأمريكية هارييت بيتشر ساو ، والقصة بهذا المنظور تصور صراعا بين الرجل الأبيض والأفريقي صاحب الأرض ، وسلوك الأول الانتهازي في الإثراء دون أي قيم أخلاقية ، ويدلل تشيني بوضوح على الطريق التي اختارها الرجل الأبيض : نهب ثروات الشعوب، المسار الاستعماري البشع ، كما يدلل بوضوح على الخيار الأفريقي: الاعتماد على القدرات الذاتية ، التعفف ، النظرة الناقدة لبشاعة الجشع الإنساني .

وفي قصة هيمنجواي القصيرة " رجل عجوز عند الجسر "[2] التي قد يصعب على القارئ استنباط دلالتها فإن العنوان يمكن أن يقدم عونا لهذا النوع من القُرَّاء ، فمفردة " عجوز " توحي لنا بالوجه الأسيان للمشهد السردي بما تثيره من معاني الشفقة ، والأسى ، و " الجسر " مفردة حبلى

---

[1] تشنوا أشبيني ، خيار العم توم ، ترجمة فرح الترهوني ، مجلة العربي ،العدد ٥١٣ ، أغسطس ٢٠٠١ .

[2] أرنست هيمنجواي ،حياة فرانسيس ماكومبير القصيرة السعيدة وقصص أخرى ، ترجمة سمير نصار ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الأردن ، ص٩٧.

بالمعاني: الجسر الفاصل بين عالمين مختلفين ، الجسر الذي يفضي قطعه إلى عالم مختلف ، فالعنوان هنا يرصد لنا رجلا عجوزا لحظة انتقاله لعالم مختلف ، صحيح أن هذا التحليل الأولي لا يشكل نورا ساطعا يضئ غياهب النص ، ولكنه يقدم مساعدة أولية ، ضوءا خافتا يمكن أن يعيننا على التوغل أبعد في غياهب النص .

كما يشف العنوان غالبا عن مدى تقليدية النص ، أو حداثته ، نقول غالبا لأن قاصا مثل الغيطاني قد يفاجئنا أحيانا بعنوان مثل " هاتف المغيب"، أو "مطربة الغروب " ، أو" متون الأهرام " ينتمي دلاليا ، وبنائيا إلى تقليدية الخمسينات ، ويتماهى مع عناوين محمد عبد الحليم عبد الله ويوسف السباعي في رومانسيتها الغاربة مثل"شمس الخريف " و"بعد الغروب " و" شجرة اللبلاب " وغيرها ، لكن ربط مثل هذا العنوان بمجمل خطاب الغيطاني القصصي سرعان ما يكشف عن صلة العنوان الوثيقة بحوار الغيطاني مع الخطاب الصوفي ، الغيبي ، فيمكن للمتلقي أن يجد في العنوان إشارة وامضة لماوراء المحسوس ،والمدرك عقليا ، الشيء الذي يمكن فهمه في إطار انفتاح الخطاب السردي الغيطاني لما وراء تخوم الواقع اليومي المحدود التي تنفلت من حصار الزمان والمكان ، حيث الانهيار الخطر لحدود الواقع: الفانتازيا.

يشف العنوان أيضا يشف عن علاقة التناص INTERTEXUALITY التي يقيمها مع النصوص الأخرى ، فقد يشير إلى نصوص أخرى ، أو ينفتح عليها منبها القارئ إلى صعوبة تلقي النص دون المرور على هذه النصوص

الأخرى كما نلاحظ في عناوين مثل " أزرق اليمامة لبشرى الفاضل " ، أو " أقوال جديدة في حرب البسوس " لأمل دنقل ، أو " التجليات " للغيطاني .

في أحيان نادرة يعزل العنوان نفسه عن النص ، يقطع صلته به ، ويكتفي بانغلاقه ونمطيته وعاديته واهبا كامل الحرية للقارئ ليقرأ المتن بمعزل عن العنوان ، فيما يمكن أن نسميه بالعنوان العازل،ففي رواية أحمد حمد الملك" عصافير آخر أيام الخريف"[1] يشي العنوان بملامح رومانسية حزينة استنفدت طاقتها الإيحائية، ويرفض العنوان هنا حتى وظيفته البراجماتية النفعية ، أي اختزال المتن وفق منظور تقليدي، إذ أن عصافير آخر أيام الخريف لا تحتل في الرواية إلا موقعا منزويا يفتقر لأية دلالات عميقة تنطوي عليه، وتشي باحتمالات خصبة ببذور التأويل ، بمتن الرواية فقط يعود أحمد الملك لتأسيس عالمه الروائي المتفرد، على عكس ما لاحظه الباحث في روايته الأولى " الفرقة الموسيقية" حيث كان العنوان ملتحما بمتن النص ، فالفرقة الموسيقية كانت ألف باء النص، والغناء بتجلياته المختلفة يمضي مخترقا تربة النص محملا بدلالات الرفض والمغايرة والحرية مزنرا بحزام قدرته على تنظيم فوضى الخارج ، في عالم يرقى لرحابة تصالحه بحضرة الغناء البهيج .

وقد أضحى تحييد العنوان معلما بارزا في الخطاب الأدبي الحديث يحاول به الكاتب أن ينأى عن تعليم القارئ وتلقينه وتوجيهه ، فالعنوان الواضح المعبأ بالدلالة الفكرية قد يحجب عن القارئ تشظي الدلالات التي ينطوي عليها الخطاب ، فهو يشير كالبوصلة إلى معنى محدد ويقلص تعدد

---

[1] دار الخرطوم للطباعة والنشر ، الخرطوم ، ١٩٩٥ .

معاني النص ويشف عن أيديولوجيا الخطاب ، وقد تخفف العنوان الأدبي الحديث من خطابه الأيديولوجي منفتحا على احتمالات التأويل على عكس العنوان التقليدي المعبأ بالشعار العاطفي أو القومي ..، حين لم يكن قاص مثل محمد عبد الحليم عبد الله يكتفي بالعنوان الموجه فقط بل كان يلصق بعض الشعارات تحت عناوينه ، فنقرأ تحت عنوان روايته " شجرة اللبلاب " هذا العنوان الشارح: "قصة عذراء أهدت قلبها إلى شاب متردد شكاك" ، وتحت عنوان " بعد الغروب " نقرأ "قصة الفقير الموهوب يشق طريقه بالفأس بين الصخور ، وتحت " سكون العاصفة "نقرأ "الصراع بين المادة والروح" وهكذا ، وهذه الملصقات الشارحة تختزل قراءة النص إلى عدد من الشعارات الجاهزة ، وتضيق أفق التلقي ، وتصادر أي قراءة أخرى مختلفة للنص إذ تستبق القارئ وتفسد عليه فرحة اكتشافه البريء لدروب النص .

ومن ثم يمكن القول إن العنوان يمكن أن يشف عن تقليدية النص أو حداثته ، وحداثة النص ترتبط بنسبيته وفتحه لآفاق التأويل ، وهذه إحدى آليات عنوان الحداثة التي هيمن عليها توجه بلاغي جديد " يكسر هيمنة العنوان الحرفي ، الاشتمالي ، ليؤسس عنوانا تلميحيا ، الاستعارة فيه قطب استراتيجي يعمل على استيلاد معان حاسمة داخل النص ،كما تنجز معنى باطنيا آخر يشكل النواة البؤرة للعمل الأدبي من خلال إمساكه بمجموع النسيج النصي في تقاطعاته وتغذيته للقراءة والتأويل "[1] ، وهذه واحدة من أهم الفروق بين العنوانين الكلاسيكي والحداثي ، إذ بينما يقدم لنا العنوان التقليدي الكلاسيكي خطابا يحيل بصورة مباشرة إلى عالم

---

[1] استراتيجية العنوان:٨٣ .

النص، ويكشف مضمونه، ويربط آليا بين النص والواقع، في تلك الواقعية الفقيرة التي تفقر النص والواقع في آن ، فإن العنوان الحداثي يكتفي بإشارة دالة ، موجزة مكثفة لأطياف هذا العالم ، لذا يرى شعيب حليفي أن العنوان الكلاسيكي يعني عدم الخروج على النص ، أي تحجيم سلطة التأويل وتقليص الاستعارة ، بينما يكسر العنوان الحديث هذا الانسجام ، فلم يعد يعبر بالضرورة عن الحدث أو الشخوص ، بقدر ما يشكل عصيانا على النص ،فلا يمثل غير الإشراقة الغافية في باطنه، ومن ثم فهو غواية لا تقدم لنا شيئا بقدر ما تفاجئنا وتفتننا "[١]

ويمكن أن يكشف طول العنوان أو قصره عن دلالات أخرى، فعند قاص مثل جمال الغيطاني يمكن أن نلحظ أن العناوين الأولى عنده تميل إلى الطول ، وكذلك السجع أحيانا بسبب التأثر بالأسلوب التراثي في العنونة ورغبته في استثمار هذا التراث ، فنقرأ عناوين مثل " هداية أهل الورى لبعض ما جرى في المقشرة " و " كشف اللثام عن أخبار ابن سلام " و " دمعة الباكي على طيبغا منصف الشاكي " ، و" إتحاف الزمان بحكاية جلبي السلطان "[٢] ، وإيقاع السجع يسهم هنا في تغريب النص عن الراهن، وإقصائه عن الواقع القريب ، كما يسهم في ترميز النص لا سيما في تلك الفترة التي كتب فيها حيث شحذت الرقابة سكاكينها ، وبثت عيونها.

تساهم مثل هذه العنونة أيضا في إغناء النص بفتحه على حريته التي تخول له إبداء رأيه في الحاضر من خلف قناع التاريخي،أي حضور التاريخ

---

[١] استراتيجية العنوان :٨٩/٩٠ .

[٢] جمال الغيطاني ، الأعمال القصصية ، المجلد الأول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠ .

كاستعارة كبرى للراهن، ويقول الغيطاني إن القصة الأولى التي شعر فيها بأنه حقق قدرا كبيرا من حرية التعبير ، وقدرة على التوفيق بين الشكل والمضمون ، وإمكانية التحايل على الواقع الضاغط، هي قصة " هداية أهل الورى لبعض مماجرى في المقشرة "التي تخيل فيها أنه عثر على مخطوط قديم في أحد مساجد الجمالية، وقد أجيزت القصة التي كتبها الغيطاني بأسلوب السرد المملوكي من الرقابة باعتبارها مخطوطة قديمة فعلاً [1] ، لقد ساهم العنوان هنا في خداع الرقابة وهذه إحدى آليات العنونة العربية التي يمكن دراستها في إطار علاقة السلطوي /الإبداعي الشائكة ، وتأثير السلطوي ـ بتمظهراته المختلفة : الاجتماعي ، السياسي ، الديني ... ـ في بنية العنوان مما سنفرد له دراسة لاحقة.

وتنزاح مثل هذه العناوين للغيطاني عن العنونة السائدة في عصره ، وذلك في إطار بحث الغيطاني الشاق عن سرد يمد جذوره عميقا في التربة العربية ، ويتشرب ماءها ، سرد لا يستنسخ المنجز الغربي ولا يكون عالة عليه ، دون أن يحرم نفسه في الوقت نفسه من فتوحات هذا المنجز ، وقد استثمر الغيطاني التراث العربي في مثل هذه العناوين فعنوان مثل " دمعة الباكي على طيبغا منصف الشاكي " مستلهم من " لوعة الشاكي ودمعة الباكي " لصلاح الدين صفدي (١٣٢٠هـ) ، وخطط الغيطاني مستلهمة من خطط المقريزي ، وهكذا ، ومنذ مجموعته الأولى " أوراق شاب عاش منذ ألف عام" شف العنوان عن سيطرة الحس التاريخي على الغيطاني ، وتأثره بعبد الرحمن الجبرتي الذي كان يدون أوراقه يوما بيوم مؤرخا لمصر لاسيما في أزمنة هزائمها .

---

[1] جمال الغيطاني ، إشارات إلى معرفة البدايات، مجلة فصول ، المجلد ١١، العدد ٣، ١٩٩٢ ،ص ٩٤ .

ولكن هذا النوع من العنونة لم يستمر طويلا مع الغيطاني ، إذ سرعان ما أدرك أن تجربته السردية المتفردة والمنزاحة عن القص التقليدي كادت أن تسلمه إلى قيد آخر، قيد اجترار التراث للحد الذي قد يستنفد فيه التراث طاقته الإيحائية ، فمثلما لم يكرر الغيطاني تجاربه اللغوية مفسحا المجال للنص لخلق لغته ، كذلك لم يكرر العنونة التراثية في مرحلته التالية عندما أصدر " أرض ..أرض " و" الحصار من ثلاث جهات " ، ففي هذه المرحلة الوسطى من إبداعه القصصي نجد مثل هذه العناوين " العري " ، " المركب العنقودي " ، " القلعة " ، "المحصول " ، "الرؤية " حيث لازالت " ال" التعريف، والصفة والموصوف ، والتركيب الإضافي تعمل عملها في رؤية يقينية لا تفسح مجالا للشك والنسبية.

بعدها نزع الغيطاني نحو عنونة موجزة ، مكثفة ، مختصرة ، غالبا ما تكون كلمة واحدة ، محررة من (ال) التعريف القابضة لإراقة ظل من الشك والنسبية على الحدث ، وهو ما اتجه إليه العنوان الحديث عموما ، فمجموعته " ثمار الوقت " شهدت تكثيفا دالا للعنوان ، واختفت " أل" التعريف " كما نجد ذلك في : " محاق " ، عنوة "، " صنوه " ، "طلة " ، "سفر" ، "خروج " ، وأصبحت الإضافة أعمق توترا في عناوين مثل " شتات الشقائق" و " خراب الجسور".

وتشي بعض عناوين الغيطاني مثل دفاتر التدوين ، ومتون الأهرام ، والمقتبس من عودة ابن إياس، وأوراق شاب ، تشي بتململ واضح يتمثل في الرغبة في الخروج من قيد الجنس الأدبي المحدد فمفردات مثل دفاتر ، ومقتبس ، وذكر ، وأوراق ، وتجليات تشف عن قلق فني واضح يطمح

للخروج من قيد الجنس الأدبي المعين كالرواية ، والقصة القصيرة ، والسيرة الذاتية ، وغيرها ، والرغبة في الانفتاح على أفق للكتابة لا يحده شكل ، وينسجم ذلك مع توق الغيطاني لكتابة تمد جذورها بتربة تراثه دون أن تحرم نفسها ثمار منجزات الخطاب الأدبي الغربي.

آليات العنوان في الخطاب القصصي السوداني :

هيمن على العنوان في الخطاب القصصي السوداني منذ بداياته في الثلاثينيات اتجاه رومانسي عاطفي، واستمر ذلك فترة طويلة ، حتى بدأت الواقعية تبسط سلطانها على الخطاب القصصي شيئا فشيئا في الستينيات، ولكن من المستطاع حتى الثمانينيات أن يفاجأ القارئ بمثل هذه العناوين الرومانسية، فمنذ بدايات القصة السودانية برزت مثل هذه العناوين " غادة القرية" ١٩٥٤ ،و" نهاية حب "١٩٥٥ و"الحب الكبير" ١٩٥٨ لعثمان علي نور، و" تحت ضوء القمر " لعبد الحليم محمد، و" هائم على الأرض أو رسائل الحرمان " ١٩٥٤ لبدوي عبد الفتاح خليل الذي لم ينس أن يضيف إلى عنوان روايته هذا العنوان الشارح "قصة عاطفية إنسانية " ، كما نجد " لا ..لن نموت جوعا " ١٩٦٠ لمحمد عثمان صبار و" متى تجف الدموع " و " الحب المقدس " والحب والفوارق " و "رجل مراهق " لسميرة مصطفى (درر)، و" دموع القرية "١٩٧٠الفضيلي جماع ، و"لقاء عند الغروب " ١٩٦٣ ، و"أغلى من حياتي " ١٩٧٢ لأمين محمد زين ،و" اتكاءة تحت عيون حبيبتي " لنبيل غالي"، و"وداعا حبيبي " لعوض أحمد طه وهكذا..

وقـد تتـاثرت في هـذه القـصص والعنـاوين بغـزارة مفـردات القـاموس الرومانـسي كــ : الـدموع، والغـروب، والحبيـب ،والقريـة ، والحرمـان ، والقمر ،... .

منذ الستينيات بدأ العنوان في الخطاب القصصي السوداني ينحو منحى جديدا ومختلفا يغري بالبحث ،وقد اقتصر الباحث على مجموعات قصصية بعينها لتحليل آليات العنونة فيها ودلالاتها.

عيسى الحلو :

بدأ عيسى الحلو كتابة القصة القصيرة منذ منتصف الستينيات ، وقد أصـدر مجموعتـه القصـصية الأولى " ريـش الببغـاء "عـام ١٩٦٧ ، ومنـذ ذلـك الوقت لم يتوقف عن كتابة القصة ، فقد أصدر مجموعته القصصية الثانيـة " وردة حمراء من أجل مريم " في أواخر الثمانينيات، ثم نشر عددا كـبيرا مـن القـصص بعـدها عـبر الـصحافة الـسودانية ، نـشر معظمهـا في مجموعـة " اختبئي لأبحث عنك"، ثـم أصـدر روايتـه " صـباح الخير أيهـا الوجـه اللامرئـي الجميل " في عام١٩٩٧ عن دار الخرطوم للطباعة والنشر .

تكشف القراءة الأولية لخطاب العنوان عند عيسى الحلو عن طبيعة لغة النص ، ففي المجموعة القصصية الأولى " ريش الببغاء "[١] كـان الحلو يميـل إلى لغـة مضغوطة مختزلـة ، بـل ومتقشفة، وزاهـدة في اسـتخدام المجاز،وقـد أثرت هذه اللغة في خطاب العنوان الذي غالبا ما يتكون في هـذه المرحلـة مـن كلمـة أو كلمـتين ، لـذا كنـا نجـد مثـل هـذه العنـاوين القـصيرة : " لعبـة

[١] دار ومكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٦٧ .

خاسرة" ، " حادث "، " ريش الببغاء"... ، وهي عناوين تنسجم مع لغة النص كما أشرنا ، فقصة مثل " لعبة خاسرة " تستهل بهذه الأسطر :

ثنى ركبته ووضع يده عند الخاصرة ، رجل آخر يدنو . بدأ الحديث بينهما قبل أن يصل الرجل القادم . يبدو أنهما متعارفان وذلك من انتظار الرجل ذي الركبة المثنية ومن الحديث الذي بدأ بينهما على البعد. الرجل يقترب. والصياح يتضاءل كلما قربت الأقدام"[1] .

اللغة هنا ، لغة تلغرافية، مختصرة ، محايدة ، تنسجم مع العنوان المختصر الدال " لعبة خاسرة " ، إنها لغة متأزمة مشحونة ، وثمة ثقل يعيق الكلمات عن الانطلاق ، وهي لغة وثيقة الصلة بالشخصيات التي يعالجها فهي شخصيات مأزومة محرومة من القدرة على الفعل، وأخذ زمام المبادرة ، وكما يقول مختار عجوبة فإن " أبطاله متأزمون يعانون من ثقل الحياة ينقلون أقدامهم بحذر وكأنهم يسيرون فوق الحبال .. ونسيج القصة رسوم هندسية ولوحات مشحونة بالألم تتجاذب وتتصادم "[2] ، ولذا جاءت العناوين على نفس المنوال .

في مرحلة " ريش الببغاء " استثمر عيسى الحلو ظاهرة " تحييد العنوان "استراتيجية أساسية ، وقد سبق لنا أن ذكرنا أن القاص يحاول بتحييد العنوان أن ينأى عن توجيه القارئ ، وأن هذا التحييد يفتح النص على احتمالات أوسع في التلقي ، ، فالعنوان الواضح المعبأ بالدلالة الفكرية قد يحجب عن القارئ بقية الدلالات التي ينطوي عليها النص ، وقد جاءت

---

[1] السابق : ٧٣ .

[2] مختار عجوبة ، القصة الحديثة في السودان ،دار التأليف والترجمة والنشر جامعة الخرطوم ،ط ١ ، ١٩٧٢ ، ص ٢٧٠.

عناوين الحلو في مرحلته الأولى متسمة بقدر كبير من الحياد فنقرأ عناوين مثل: "حادث " ، " ريش الببغاء " " الحالة رقم (٢) ، "شاي لاثنين" ، " صورة ومسمار "، " الطماطم والشتاء " ، "حائط الزجاج" ، وهي كلها عناوين لا تشف عن عالم النص المضطرم .

العنوان هنا يضحى إشارة عابرة مكثفة تغوي المتلقي ، دون أن تنزلق لفخ الطول الذي يشي بدرجة من توجيه القارئ نحو النص ، ويحدد للقارئ الزاوية التي يجب أن ينظر إلى النص من خلالها ، أي يستبق قراءته للنص ، وقد أضحى النص الحديث أحيانا بلا عنوان حيث يكتفي الكاتب بوضع نقاط ، أو أرقام، أوحروف ، أو حتى إشارة إلى الجنس الأدبي الذي يكتبه الكاتب فيسمى النص "قصة قصيرة " أو " قصائد" وهكذا .

وتكشف الدراسة الأسلوبية للعنوان عند عيسى الحلو في مرحلته الأولى في " ريش الببغاء" عن قدر عال من الحيدة والعقلانية تحكمان هذه العناوين كما سيتضح لنا عند استخدامنا لمعادلة بوزيمان .

معادلة بوزيمان:

تستخدم معادلة بوزيمان Busemann Equation مؤشرا لقياس " مدى انفعالية أو عقلانية اللغة المستخدمة في النصوص، ومن ثم استخدمت مقياسا لتشخيص الأسلوب الأدبي " ، وتقوم هذه المعادلة على حصر العدد الكلي للأفعال والصفات المستخدمة في النص أو العينة المدروسة ، وبقسمة عدد الأفعال على الصفات يكون الناتج نسبة الفعل إلى الصفة في النص ، وعلى النحو التالي:

نسبة الفعل إلى الصفة = عدد الأفعال / عدد الصفات

واختصارا : فإن ن = ف / ص

حيث ن نسبة ، ف فعل ، ص صفة .

ويعتمد مقياس بوزيمان على قياس درجات الانفعالية والعقلانية في النص عن طريق حساب النسبة بين الأفعال والصفات ، وقد استوحى بوزيمان مقياسه أثناء دراساته في اللسانيات النفسانية عند الأطفال ، فقد لاحظ غلبة الأفعال على الصفات فيما يحكونه من قصص ، وأن هذه النسبة تنخفض تدريجيا بنمو الطفل ونضوج قدراته وملكاته . وقد تطور المقياس بعد ذلك على يد بوزيمان ومن جاء بعده وأصبح يستخدم لاختبار الفوارق الأسلوبية على نطاق "المقارنة بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة ، وبين الشعرية والنثرية ، ولغة الأنواع الأدبية ، وقياس الخط الدرامي في القصة والمسرحية والرواية[1] ، وكلما زاد الناتج الكلي عن قسمة الأفعال على الصفات دل ذلك على درجة انفعالية عالية للنص موضوع العينة.

وتجد معادلة بوزيمان سندها اللغوي من كثير من الملاحظات اللغوية ، فقد لاحظ اللغويون أن الأسماء تتميز بخاصية سكون وثبات ، بعكس الأفعال التي تتميز بالحيوية والحركة ، وأن الأسلوب الفعلي يؤدي إلى لون

---

[1] انظر في معادلة بوزيمان : حلمي القاعود : مدرسة البيان في النثر الحديث ، درا الاعتصام ، القاهرة ، د.ت، ص٣٩٠، وكذلك سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، ط١، دار البحوث العلمية ، القاهرة ، ١٩٨٠، ص ٦٤ وما بعدها ، وكذلك صلاح فضل ، علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته ، مؤسسة المختار ، القاهرة، ١٩٩٢ ،ص ٢٤٢ ومابعدها وغيرها .

من التنويع الخصب لتعدد أزمانه وحالاته ، ,كما لاحظوا أن الجملة الاسمية عادة ما تكون قصيرة ، أما الفعلية فهي طويلة مما يؤدي إلى المزيد من الوضوح والحيوية[1] . ويوضح الجدول التالي عناوين عيسى الحلو في مجموعته ريش الببغاء وعدد الأفعال والصفات التي يشتمل عليها كل عنوان:

[1] انظر في ذلك : صلاح فضل ، علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته ص ٢٤١ ومابعدها .

جدول رقم (٢)

درجة انفعالية العنوان عند عيسى الحلو

في مجموعته " ريش الببغاء" عبر المقارنة بين الأفعال والصفات

م	العنوان	عدد الأفعال	عدد الصفات
١.	قط يموء تحت المائدة .	١	-
٢.	رجلان وزاويتان متقابلتان .	-	١
٣.	حادث .	-	-
٤.	أليس الزمن ملا ئما ؟	-	-
٥.	هارب من بين السطور .	-	١
٦.	غرفة وظل وغلام .	-	-
٧.	كرسي فاغر فمه .	-	١
٨.	ريش الببغاء .	-	-
٩.	الحالة رقم "٢"	-	-
١٠.	صوت القواقع .	-	-
١١.	الطماطم والشتاء .	-	-
١٢.	صورة لرجل مجهول .	-	١
١٣.	اللعبة الخاسرة .	-	١
١٤.	ساعي البريد شايبو .	-	-
١٥.	شاي لاثنين .	-	-
١٦.	وللحظة وقف كل شيء .	١	-
١٧.	حائط الزجاج .	-	-
١٨.	صورة ومسمار .	-	-
١٩.	اللص والكلمات .	-	-
٢٠.	المجموع	٢	٥
	نسبة الأفعال إلى الصفات	**٥/٢**	

وبدراسة هذا الجدول ، وتطبيق معادلة بوزيمان تتضح لنا النتيجة التالية :

نسبة الأفعال إلى الصفات = ٢/٥ وتساوي ٤. أي ما يعادل ٤٠٪

وهي نسبة تشف عن انخفاض كبير للأفعال في مقابل الصفات، مما يدلل على العقلانية العالية التي تسم العنوان والنص بالضرورة عند عيسى الحلو ، كما تشف عن التجريدية والحياد الذي يلتزم به الحلو في نصوصه، فقد بلغ عدد الأفعال في مجمل عناوين هذه المجموعة فعلين فقط مقابل خمس صفات .

إنها عناوين لا تود البوح والإفضاء بقدر ماتود الإخفاء والتستر ، وثمة ما يعوق النص عن الانطلاق . و يبدو النص العيسوي محكوما بعاطفة مكبوتة ومصادرة تجد في الأسلوب الاختزالي مجالها الأرحب ، وتعكس هذه العناوين طبيعة هذا النص فهو نص ، مكبوت وملجم العاطفة إن صح التعبير، وهذه العاطفة المصادرة تجد في هذا الأسلوب الاختزالي مجالها ، وربما لهذا وصم مختار عجوبة كتابات عيسى الحلو في " ريش الببغاء " بالافتقار إلى الحرارة العاطفية ، والحرية ، والألفة ، وأنها تحاول أن توقف تدفق الحياة وانسيابها لتضعها في قوالب فكرية جاهزة تجمد حركتها[1] .

وقد تغيرت لغة الخطاب القصصي بعد ذلك عند عيسى الحلو، ففي مرحلته الأخيرة ، مرحلة الثمانينيات والتسعينيات لحظنا اختلاف طبيعة

[1] انظر في ذلك : مختار عجوبة ، نماذج من القصة السودانية ، دار جامعة الخرطوم للنشر ، ١٩٧٠ ، ص ١١، كذلك ص ١٤ .

العنوان ، فقد أضحت العناوين مشحونة بطاقة شعرية ذات مناخ استعاري مجازي ، فأصبحنا نقرأ عناوين مثل : " الحديقة التي أحبت البستاني العجوز الذي يرعاها" ، و" اختبئي لأبحث عنك " و "دوران الأمكنة في زمانها الخاص" و"الملاك الجميل .. يمر من هنا " و " دعنا نتخيل أننا لم نلتق أبدا" وهي عناوين تزخر بالأفعال ، وتنسجم مع المرحلة التي انفتحت فيها لغة القص عند عيسى الحلو على الشعري والاستيهامي، وطالت عنده الجملة لتستوعب هذه التغيرات .

وتتضح لنا طبيعة هذه اللغة الشعرية في هذا المقطع من قصة " الحديقة التي أحبت البستاني العجوز الذي يرعاها"[١] :

كان العجوز في احتضاره معلقا على شجرة الحياة والموت . فكانت أيام عمره الماضية عصافير بأعلى الأغصان تشقشق .. ثم تضج الحياة كلها بالأفراح والأحزان والأشواق . وتدور حياة العجوز دوائر من مقدمات .. دون بداية أو نهاية فتجري تلك الحيوات .. انبثاقات .. وتقاطعات. فكان العجوز محمولا فوق أرجوحة الاحتضار .. وكانت روح أحمد سالم تطلع ترتفع .يقودها ويرشدها ملاك الموت الجميل ، قبل أن يقطفها من الغصن كتفاحة .. لم يأت أوان جنيها بعد !

وهي لغة مجنحة ، شاعرية ، تنطلق فيها الجملة صوب مناخ استيهامي ، تمضي فيها الكلمات في خط مضاد للغته الاختزالية المضغوطة في " ريش الببغاء " ، ويمكن التدليل على ذلك أيضا بهذا المقطع من قصة " دوران الأمكنة في زمانها الخاص " حينما يتأمل "موسى سليمان " جثة الفتاة :

---

[١] مجلة الخرطوم ،العدد السادس ، مارس ١٩٩٤ ،ص ١٥٠.

رأى جلال وعظمة الموت .. وقدرته التي لا تقهر .كان الموت يلبسها ثوبا من الضباب الشفيف..إذ أن غريزة الموت لا تخفى على الغريزة الحية .. وتتدفق نجوى "شوال" .. وتنثال أشواقه الكونية الأزلية .. مخلوطة بعشق أسطوري تهل[1].

محمد المهدي بشري:

تمثل دراسة العنوان عند القاص محمد المهدي بشرى مجالا خصبا لاختبار الفروض النظرية حول العنوان من ناحية ، بل وفتحه لآفاق جديدة للبحث فبعض عناوين مهدي بشرى تفتح أفق البحث لفهم نظري أوسع .

ويمكننا تلخيص آليات العنونة عند مهدي بشرى في :

1. الامتياح من التراث الشعبي .
2. طول العنوان .
3. انفعالية العنوان .

أولاً: الامتياح من التراث الشعبي:

لا تخطئ القصة عند بشرى طريقها المباشر إلى المتلقي السوداني ، فهي ابتداء من عنوانها ذات علاقة وثيقة بتراثه الشعبي ، واختيار الأسماء ينم عن روح سودانية صميمة ، فهي ليست قصص تتبع من

[1] دوران الأمكنة في زمانها الخاص ، مجلة الخرطوم ، العدد السابع ، أبريل ١٩٩٤ ، ص ١٤٥ .

فـراغ، أو مـن ذهـن تجريـدي ، لـكنهـا تنبـع مـن قلـب الواقـع اليـومي ، معجونة بتفاصيله ، ومنحازة لإنسانه ، وربما عملت دراسة محمد المهدي بشرى نفسها على تدعيم هذا الخط في كتابته ، فهو الحاصل على درجة الدكتوراه في التراث الشعبي الذي يعمل على تدريسه حاليا (٢٠٠١) في كلية الدراسات الأفريقية والآسيوية بجامعة الخرطوم .

في مجموعته " الصمود والانهيار " تنبع العناوين من قلب التراث الشعبي ، فنقرأ عناوين مثل "ثلاثية الشيخ قيدومة الرجال في ذكرى القبة أم هلال " ، و" روايات شهود تاريخ طيفور الكبجابي" و " موت كلتوم بت الشيخ المسلمي" ،وهي عناوين ملتحمة بمتن النص ففي الأولى نقرأ " حشد ضخم من البشر أتوا من كل فج عميق راجلين وراكبين نحو قبلة القصاد وكعبة الزوار القبة أم هلال . تبدو مثل تل من الرمل ، والناس جموع من النمل ، زاهية مشعة في شكلها البللوري ولونها الذي يماثل الأديم في صفائه ورونقه " [١] .

وفي قصته " .. أو النعامة التي زازت بنا " يحكي عن تفاصيل يوم دراسي محتشد بصراع السلطة ممثلة في المدير ، والمقهور ممثلة في التلاميذ الذين لا يكفون لحظة عن زعزعة السلطة ،ولكن العنوان يأتي لينقلنا إلى المستوى المجازي الشعبي " النعامة التي زازت بنا " .

[١] محمد المهدي بشرى،الصمود والانهيار، الطبعة الأولى ، دار شهدي للكتاب التقدمي ، الخرطوم ، ١٩٨٧ ، ص٤٤.

ثانياً :طول العنوان :

أضحى قصر العنوان من سمات العنوان الحديث ، إذ أصبح العنوان إشارة عابرة مكثفة تغوي المتلقي ، وندرت العناوين الطويلة التي تشي بدرجة من توجيه القارئ نحو النص كما ذكرنا آنفا ، ولكن قصر العنوان لم يعد قانونا مقدسا للنص الحديث ، إذ نفاجأ بنصوص حديثة تتخذ لها عناوين طويلة كما نجد في الشعر عند سليم بركات مثلا . ويشير طول العنوان في النص القصصي الحديث إلى شعرية النص ، فعند محمد المهدي بشرى يمكن أن نلمح مثل هذه العناوين " العاشق الذي رفض أن يصبح فائضا للقيمة والحبيبة التي أصبحت ضميرا مستترا " ، أو " ثلاثية الشيخ قيدومة الرجال في ذكرى القبة أم هلال " و " تقرير سري وعاجل عن حالات استثنائية " ، وهي عناوين تتضح بتنويع خصب في الجملة .

وقد استعان محمد المهدي بشرى في تطويل العنوان باسمي الموصول "الذي" و "التي" ، كما نجد في عناوين مثل :" حين ترفضنا الأشياء التي نحبها" و "الطفل الذي ملأنا بالدهش" و "العاشق الذي رفض أن يصبح فائضا للقيمة والحبيبة التي أصبحت ضميرا مستترا " وغيرها ، ولعبد القاهر الجرجاني كلام عميق في كلمة " الذي " ، وقد عقد لها فصلا خاصا في " دلائل الإعجاز " ، وذكر أن فيها " علما كثيرا وأسرارا جمة وخفايا إذا بحثت عنها وتصورتها اطلعت على فوائد تؤنس

النفس"[1] ،فمن ذلك أن الذي "إنما اجتلب حتى إذا كان قد عرف رجل بقصة وأمر جرى له فتخصص بتلك القصة وبذلك الأمر عند السامع ، ثم أريد القصد إليه ذكر الذي ، وتفسير هذا أنك لا تصل إلى " الذي " إلا بجملة من الكلام قد سبق من السامع علم بها "[2] ، ومن ذلك أن جملة الذي " وإن كان المخاطب لا يعلمها لعين من أشرت إليه ، فإنه لا بد من أن يكون قد علمها على الجملة "[3] .

وفي عنوان مثل " ... أو النعامة التي زازت بنا " يبدأ العنوان بهذه النقاط الثلاث التي تدلل على أن العنوان هنا يأتي استئنافا لكلام مخفي سبقه ، ويأتي حرف العطف " أو " ، ليدلل لنا لغويا على التخيير أو الشك ، فإما أن الكلام المخفي هو عنوان آخر محذوف استعاض عنه القاص بهذا العنوان ، أو أن القاص يريق ظلا من الشك على كامل المروي .. وفي كل الأحوال فإن هذه الآلية قد فتحت النص صوب اللامكتوب ، تمهيدا لاستقباله ضمن شبكة أوسع من العلاقات الدلالية .

ثالثاً :درجة انفعالية خطاب العناوين عند مهدي بشرى

تشير نصوص وعناوين مهدي بشرى ـ على النقيض من مجايله عيسى الحلو في " ريش الببغاء"ـ إلى درجة عالية من الانفعالية والعاطفية التي تحكم

---

[1] دلائل الإعجاز ، تحقيق الإمام محمد عبده ومحمد محمود الشنقيطي ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٩٤ ، فصل "في الذي خصوصا " ، ص ١٣٩ .

[2] السابق : ١٤٠ .

[3] السابق : نفس الصفحة .

النص منذ عنوانه ، فنصوص مهدي بشرى تفيض بالحرارة العاطفية لانفتاحها على اليومي والشعبي، على عكس نصوص زميله عيسى الحلو التي تميل إلى التجريد ، كما يوضح الجدول التالي:

جدول رقم (٣)

درجة انفعالية العنوان عند محمد المهدي بشرى

في مجموعته " الصمود والانهيار" عبر المقارنة بين الأفعال والصفات

م	العنوان	عدد الأفعال	عدد الصفات
١.	الصمود والانهيار	-	-
٢.	أو النعامة التي زازت بنا	١	–
٣.	حين ترفضنا الأشياء التي نحبها	٢	١
٤.	عواطف تعوزها آمال	١	-
٥.	حبيبتي تعالي نشهد مولد الفجر	٢	-
٦.	تقرير سري وعاجل عن حالات استثنائية	-	٣
٧.	ثلاثية الشيخ قيدومة الرجال في ذكرى القبة أم هلال	-	-
٨.	روايات شهود تاريخ طيفور الكبجابي	-	١
٩.	لن تفقدوا شيئا	١	-
١٠.	تضاريس القحط والجدب والمجاعة	-	-
١١.	الملك والشاعر والمغني والحكيم	-	٤
١٢.	الطفل الذي ملأنا بالدهش	١	–
١٣.	الطفلة التي اغتالت الأحزان .	١	–
١٤.	العاشق الذي رفض أن يصبح فائضا للقيمة والحبيبة التي أصبحت ضميرا مستترا	٣	٤
١٥.	موت كلتوم بت الشيخ المسلمي	-	١
١٦.	المجموع	١٢	١٤
	نسبة الأفعال إلى الصفات	**١٤/١٢**	

وبدراسة هذا الجدول ، وتطبيق معادلة بوزيمان تتضح لنا النتيجة التالية :

نسبة الأفعال إلى الصفات = ١٢ / ١٤ وتساوي ٨٥,٨٪

وهي نسبة عالية ، مما يدلل على الانفعالية العالية للعناوين ، فإذا علمنا أن العناوين عامة تعتمد بطبيعتها على الجملة الاسمية لا الفعلية ، مما يقلص بالتالي من ظهور الأفعال ، فإن مجرد ظهور الأفعال في حد ذاته في عنوان يعد مؤشرا انفعاليا في رأينا ، فإذا وردت الأفعال بهذه الكثرة كما رأينا في مجمل عناوين مهدي بشرى ، فإن هذا يدلل على درجة انفعالية عالية لها علاقة وثيقة بنصوص مهدي بشرى العامرة بالحركة والحيوية والصراع .

وبذا يتضح لنا أن دراسة العنوان في القصة القصيرة يمكن لها أن تكشف لنا عن العديد من الخصائص التي تميزه ، كما يمكن أن تكشف لنا عن العديد من خصائص النص نفسه .

وسنخصص المبحث التالي للقاص السوداني بشرى الفاضل لما تمثله عناوينه من دلالات عميقة ذات علاقة وثيقة بخطابه القصصي تقدم إمكانات خصبة للبحث في آليات العنوان القصصي وكيفية اشتغاله وعلاقاته المعقدة مع المتن القصصي.

بشرى الفاضل:

أصدر بشرى الفاضل مجموعتين قصصيتين هما " حكاية البنت التي طارت عصافيرها " التي صدرت طبعتها الأولى عن دار جامعة الخرطوم للنشر في ١٩٩٠ ، ثم مجموعته الثانية " أزرق اليمامة " عن دار ألف في عام ١٩٩٥ ، في المجموعة الأولى نقرأ هذه العناوين :

حملة عبد القيوم الانتقامية ، ذيل هاهينا مخزن أحزان ،بقرة في زمن الثوب البهيج .كرسي يتناثر، الطفابيع ،الصواريخ ،النفس الأخير ،هاء السكت ،حكاية البنت التي طارت عصافيرها ، حمامة فرت من قسورة، الغازات .

في هذه العناوين ينزع بشرى لعنونة تنزاح عن السائد ، وتنز باكتناز دلالي وبنائي يؤسس لهذه المغايرة/ الانزياح :" بقرة في الثوب البهيج " ، " حكاية البنت التي طارت عصافيرها "، " ذيل هاهينا مخزن أحزان" ، " الطفابيع".

في عنونة مثل " حكاية البنت التي طارت عصافيرها "[1] كان يتم اختراق محور العادي، فعبارة " حكاية البنت " المتماهية مع المحكي الشعبي بنائيا ودلاليا ، سرعان ما يتم اختراقها لتنقل من مستوى المحكي الشعبي إلى مستوى الأسطوري ، الغرائبي ، المجازي ، المتخيل بعبارة " التي طارت عصافيرها "، الشيء الذي يمكن قوله عن أغلب عناوين المجموعة ، مما يشف عن انحياز للأساطيري والغرائبي في بناء مواز للعالم الواقعي يقيمه

[1] الطبعة الثانية ، عزة للنشر والتوزيع ، الخرطوم ، ٢٠٠١ ، ص ٧٨ .

مقابل قصة التفاصيل والحياة اليومية التي أغرقتنا بآلاف القصص " الواقعية".

في عنوان مثل " ذيل هاهينا مخزن أحزان " أو " الطفابيع " نتلمس الجسارة في صك مفردات جديدة مثل " هاهينا "، " الطفابيع " النابعة من مخيلة شرسة لا تكتفي بحدود اللغة المتعارف عليها دلاليا ، تلك المفردات المرتجلة من عماء اللغة وسديمها الخارجة عما تعارفنا عليه من مفردات ،إذ يفاجئنا بشرى بمفردات جديدة كليا : الطفابيع ، يدندر ، يعطبر ،...

ولكن ما الدلالة العميقة التي تنطوي عليها مثل هذه العناوين المخترقة لسقف اللغة المتداولة ؟

في خطوة تحليلية أولى يمكننا اعتبار مثل هذه العناوين محاولة لتوسيع آفاق النص وراء المتعارف عليه دلاليا ،وتعميق انزياحه عن السائد ، وتماهيه مع العالم الخيالي / فوق الواقعي الذي يغامر بتشييده بشرى .

في خطوة أبعد يسعفنا اللغوي ليو شيبتسر في تحليل مثل هذه المفردات إذ يرى شيبتسر أن الكاتب الحديث حين يواجه بالتحلل الاجتماعي للبشرية لابد أن يأتي بانحرافات لغوية أصيلة يمكن للعالم اللغوي أن يرصدها لتكون مخططا نفسيا للفنان الفرد . وفي تحليله لمنحى الشاعر الفرنسي رابليه في ارتجال الكلمات التي كان يطبخها من أجل أعدائه من أكاديميي السوربون المحافظين يرى شيتسر أن المتحجر من اللغة لا يفي أبدا بحاجات التعبير لدي شخصية قوية ، ومن ثم فإن الحاجة لارتجال كلمات غير متعارف عليها دلاليا يثير تلك الاستجابة : "صدمة مؤقتة يتلوها

شعور بالاطمئنان ، فالدفع نحو المجهول يثير الخوف ، ولكن تبين النتيجة الخيالية يبعث الراحة ، والضحك ينشأ بالضبط من شعور بالارتياح على إثر انهيار مؤقت لطمأنينتنا"[1] .

ولكن رابليه لم يقف عند حدود الضحك إذ يرى شيبتسر أن موقف رابليه من اللغة قائم على "رؤيا للثراء الموهوم المعتمد على كونه بلا قرار ، الثراء الذي يخلق عائلات من الكلام ، تمثل كائنات وهمية مرعبة، تتزاوج وتتوالد تحت أعيننا ، ليست لها حقيقة إلا في عالم اللغة ، ومكانها في عالم بين الواقع واللاواقع ، بين اللامكان المخيف ، والـ "هنا" المطمئن .. إنه المضحك الشاذ الذي يلامس الهاوية... وهكذا نجد أنفسنا أمام لغة ننكرها ، لغة اصبحت عالما فوضويا من الكلمات يقع في مكان ما من برودة الفضاء الكوني"[2] ، وفي الطفابيع يفتتح بشرى الفاضل عالما مروعا سقط في هوة الرعب والدوار ، هذا العالم المكثف لا يمكن أن تعبر عنه إلا هذه المفردة الجديدة كليا " الطفابيع " التي تنهض بحمل كثافة هذا العالم الكابوسي الفنتازي[3] لبشرى الفاضل .

في عنوان مثل " حملة عبد القيوم الانتقامية "نتلمس استلهام التراث التاريخي المرير الممثل في "حملة الدفتردار الانتقامية" ـ وهي الحملة التي

---

[1] انظر مقال ليو شيبتسر الهام " علم اللغة وتاريخ الأدب " ضمن اتجاهات البحث الأسلوبي ، ط١ ،شكري عياد ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ١٩٨٥ ، ص ٦٥ ومابعدها .

[2] السابق : ٦٧ .

[3] الفنتازيا FANTAZY مصطلح قديم استخدمه أرسطو ، وعنه انتقل إلى فلسفة العصور الوسطى للدلالة على الصور الحسية في الذهن ، ويستخدم بدلا عنه (أحيانا) مصطلح المخيلة بمدلولها الواسع (انظر معجم المصطلحات العربية : ٢٧٨) ، ويعرف معاوية البلال الفنتازي أو الاستيهامي باعتباره شكلا فنيا دالا ينهض وظيفيا كذريعة يستخدمها الكاتب يخترق بها الحدود التي تشكل حجرا عليه من الخارج (راجع مقاله الهام: الاستيهامي في القصة القصيرة السودانية ، مجلة الثقافة السودانية ، العدد ٢٦، يوليو١٩٩٤ ، ص ٥٦ وما بعدها) .

قادها الدفتردار انتقاما لمقتل الخديوي إسماعيل وجرت أحداثها في العهد التركي - حيث يستلهم بشرى الفاضل مدلول الثأر الشخصي الذي يطال الجميع.

في قصته" حمامة فرت من قسورة" نجد استلهاما فذا للآية القرآنية "كأنهم حمر مستنفرة فرت من قسورة "[1] ، ليدلل بها على قسوة الواقع السوداني وفظاظته ، والمرموز إليه هنا بـ " قسورة"، وهي تحكي عن تلك البنية السودانية التي التقى بها الراوي مصادفة في إحدى محطات السفر بموسكو.

ولايتورع بشرى عن استخدام عناوين مستعارة من حقول دلالية أخرى فيسمي إحدى قصصه " الغازات "، العنوان الذي يبدو كأنه ينتمي للحقل العلمي : الكيمياء خاصة .

ويوضح الجدول التالي جدول رقم (٤) آليات العنونة عند بشرى الفاضل في مجموعته "حكاية البنت التي طارت عصافيرها " :

[1] سورة المدثر : آية ٥٠/٥١ .

جدول رقم (٤)

آليات العنونة

في مجموعة بشرى الفاضل "حكاية البنت التي طارت عصافيرها "

استلهام التراث	الانحياز للعادي أو اليومي	الانحياز للأسطوري والاستيهامي	المعارف الحديثة
حمامة فرت من قسورة.	كرسي يتناثر.	الطفابيع .	الصواريخ.
حملة عبد القيوم الانتقامية.	النفس الأخير.	حكاية البنت التي طارت عصافيرها.	الغازات .
هاء السكت.	ــ	ذيل هاهينا مخزن أحزان.	ــ

أزرق اليمامة:

في مجموعة بشرى الفاضل الثانية " أزرق اليمامة " نستطيع أن نرصد آليات أخرى مغايرة للمجموعة الأولى في خطاب العنونة في مثل هذه العناوين:

أسطورة البحر والسفين ،الحاسوب ،المكتبة ،انتحار البعير والناقة، المشنقة الأفقية ،عبد القيوم الرأسي، جيم حاء خاء ،التقاء الساكنين ،أزرق اليمامة ،وهي عناوين يمكن تحليل آليات اشتغالها فيما يلي :

التصحيف الدلالي للموروث:

العنوان الرئيس للمجموعة " أزرق اليمامة" يشف عن تصحيف دلالي وبنائي للموروث ، فهو لا يعنى باجترار دلالات هذا الموروث المتمثل في " زرقاء اليمامة " ، وهي دلالات استهلكت في الخطاب الشعري المعاصر كدلالة على استشراف المستقبل ، وتلمس إشاراته ونذره من خلال سجوف الحاضر وحجبه ،وهي دلالات استنزفت حتى دائرة الانغلاق، مما أدى إلى تسطيح الرمز وضموره ، وفقدانه لطاقته الإيحائية ،وتنميطه ، حتى صار من السهل على القارئ ـ حتى غير المتمرس ـ فك شفرته وفضح عراء القصيدة وتسطحها .

ينهض العنوان هنا "أزرق اليمامة " ليس لاجترار هذا الموروث، أو حتى استلهامه ، بل لاكتشاف وجهه الآخر المقلوب الذي أفلت من ذهنية التنميط والاجترار ففي مقابل زرقاء اليمامة باستشرافها المهيب للمستقبل ، يقيم بشرى نموذجه المسحوق أزرق اليمامة الذي ينتمي زمانيا ومكانيا لنا فـ " في

طـي بـؤس كـهـذا ، في حـرز قمقـم كـهـذا ....وحولـك في مركـز المدينـة يـصخبون أو يقـودون أو ينقـادون لبائـسين مثلـهم "[1] في ظـل واقـع ضـاغط بكلكله كهذا لا مجال لزرقاء اليمامة المهيبة ، هـذا التحريف للموروث مرتبط بالانحياز للهامشي ، العادي ، المقهور على كافة الأصعدة ، وبذا يضع بشرى القارئ توا في قلب المحرقة ،في بؤرة النص ،ونواته المركزية ، مرسخا لملامح البطل/اللابطل Anti-hero الذي كف في الخطاب الأدبي الحديث عن بطولاته الشاهقة .

هـذا التصحيف الـدلالي للموروث يلتقـي بمثيلات لـه في المجـموعة فـإذا كان الحرفان الساكنان لا يلتقيان في القاعدة النحوية المعروفة التي يحرك فيها الحرف الأول منهما منعا لالتقاء الساكنين فإن ساكني بشرى - أي جاريه الساكنين - يلتقيان ، فنجد عنوانا ساخرا مثل " التقاء الساكنين " يتم التصحيف هنا باستراتيجية بلاغية : حذف الموصوف و إقامة الصفة مكانها للإيهام ، إذ إن الأصل في هذه العنوان هو " التقاء الصديقين الساكنين " ، ولكن حذف الموصوف وإقامة الصفة مكانه هو الذي أكسب العنوان سخريته ، وفتحه على مناوشة الموروث .

الانحياز الحازم للعادي:

تشف معظم عناوين هذه المجموعة عن انحيازها للعادي كما ألمحنا حيث نجد " قبل الغروب"، "دمعة بالبصل "، "ساقية جحا " ، "ملهوف " ، "انفصال "، " اللقمة " ، " المرأة المتمحركة " ، " التكريم " إلخ إلخ ، وهو انحياز له دلالاته في ظل وطأة الواقع التسعيني في السودان،وهو انحياز

---

[1] أزرق اليمامة ، دار الغد للنشر ، ١٩٩٥ ، ط١ ، ص ٧٦ .

للعادي ليس على مستوى الدلالة فحسب ، بل على مستوى المفردة وصياغة الجملة أي على المستوى البنائي .

عناوين قليلة أفلتت من فخ العادي في هذه المجموعة مثل "المشنقة الأفقية " ، " عبد القيوم الرأسي " ، وهذا الانحياز للعادي له دواعيه وآلياته العميقة المتغير بطبيعة جدلية النص/ الواقع التي أشرنا إليها من قبل.

ويمكن القول بشكل عام إن العنونة عند بشرى الفاضل قد اتخذت في مجموعته " أزرق اليمامة" أربعة اتجاهات رئيسة هي : الانحياز لليومي والعادي ،الانحياز للأسطوري والخيالي ، تصحيف الموروث ، الامتياح من التراث الشعبي .

وتتضافر آليات العنونة هذه عبر اتجاهاتها الأربعة في تعميق وإرساء الخطاب القصصي لبشرى الفاضل، فهي وثيقة الصلة بمجمل خطابه وتوجهات هذا الخطاب ، فالانحياز للعادي واليومي الذي تمثله عناوين مثل " "دمعة بالبصل "، "ساقية جحا " ، "ملهوف " ، "انفصال " " اللقمة " " "المرأة المتمحركة" وغيرها ينبع من الإحساس المتزايد للكاتب بمسؤولية القصة الاجتماعية لا سيما في وطأة الواقع التسعيني ، أما الانحياز للتراث فينبع من رغبة الكاتب في خلق قصة سودانية تمد جذورها بتربة الخيال الشعبي وتستثمر ما في اللغة العامية من حرارة وعفوية وتدفق، ، أما الانحياز للاستيهامي أو الغرائبي، فإن بشرى يستثمر هنا ذلك المناخ الكابوسي الفنتازي ليصور لنا عالما مقهورا حتى حواف اللامعقول.

ويوضح الجدول التالي آليات العنونة عند بشرى الفاضل عبر هذه الاتجاهات الأربعة :

جدول رقم (٥)

آليات العنونة في مجموعة بشرى الفاضل " أزرق اليمامة "

الانحياز للعادي	الانحياز للأسطوري والاستيهامي	تصحيف الموروث العربي	الامتياح من التراث الشعبي
المكتبة	أسطورة البحر والسفين	أزرق اليمامة	المرأة المتمحركة
الحاسوب	المشنقة الأفقية	التقاء الساكنين	ساقية جحا
وليام	عبد القيوم الرأسي	—	دمعة بالبصل
فرحة	—	—	شلاقة

الفصل الثاني

آليات السرد وبناء الحدث

السرد وموقع الراوي

بناء الحدث ومفهوم الحبكة

السرد وبناء الحدث القصصي عند الغيطاني

السرد وموقع الراوي

يكاد يتفق المعنيان اللغوي والاصطلاحي للسرد ، فقد عرفه التراث العربي بمعنى مقارب لمعناه في النقد الحديث ، جاء في اللسان :" السرد في اللغة تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا.سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه ، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له .. وسرد القرآن تابع قراءته في حدر منه . والسرد : المتتابع .والمسرد: اللسان .. وسرد الدرع : نسجها ، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض.. والسرد اسم جامع للدروع وسائر الحلق .. والسرد الحلق"[1] .

وجاء في مقاييس اللغة " السرد توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض"[2] .

وبهذا المعنى ورد السرد في القرآن الكريم في قوله تعالى :" أن اعمل سابغات وقدر في السرد "[3] في إخباره عن النعم التي أنعم بها على نبيه داود عليه السلام . وقد أفاض القرطبي في شرح المفردة في تفسيره فقال :" السرد نسج الدروع ، ومنه قيل لصانع الدروع السراد ..ويقال قد سرد الحديث والصوم فالسرد فيهما أن يجيء بهما ولاء في نسق واحد ومنه سرد الكلام ، وفي حديث عائشة "لم يكن النبي صلى الله عليه وسلم يسرد الحديث

---

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٩٠ ، ص٢١١ .

[2] ابن فارس ، مقاييس اللغة ، تحقيق عبد السلام هرون ، دار الفكر ، بيروت ، د.ت ، ص ١٥٧ .

[3] سورة سبأ : آية١١.

كسردكم ،وكان يحدث الحديث لو أراد العاد أن يعده لأحصاه"[1] ، قال سيبويه : ومنه رجل سرندي أي جريء لأنه يمضي قدما ، وأصل ذلك في سرد الدروع وهو أن يحكمها ويجعل نظام حلقها ولاء غير مختلف "[2].

وذكر الأصفهاني في غريب القرآن :" السرد خرز ما يخشن ويغلظ كنسج الدروع وخرز الجلد ، واستعير لنظم الحديد "[3] .

وكثيرا ما تأتي (سرَدَ) بمعنى حكى في التفاسير وكتب التراث ، كما وردت في الحديث الشريف بمعنى تابع كما في الحديث السابق " لم يكن يسرد الحديث سردا " أي يتابعه ويستعجل فيه ، والحديث الشريف:"عن عائشة رضي الله عنها أن حمزة بن عمرو الأسلمي سأل رسول الله صلى الله عليه وسلم عن الصوم في السفر ، وكان يسرد الصوم سردا ، فقال رسول الله صلى الله عليه و سلم:" إن شئت فصم ، وإن شئت فافطر "[4] ويسرد الصوم أي يواليه ويتابعه ، كما وردت(سرد) في عناوين بعض الكتب القديمة مثل " المقتنى في سرد الكنى "[5] ، أي في ذكر الكنى (جمع كنية) وتتبعها.

---

[1] انظر الحديث في : صحيح البخاري : كتاب المناقب ، حديث رقم ٣٣٠٣ ،وكذلك صحيح مسلم : كتاب فضائل الصحابة حديث رقم ٤٥٤٨ ، وفي سنن الترمذي : كتاب المناقب ، حديث رقم ٣٥٧٢ ، وفي مسند أحمد : كتاب مسند الأنصار ، حديث رقم ٢٣٧٢٠ .

[2] تفسير القرطبي ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ط٣ ، تحقيق أحمد البردوني ، د.ت ، ص٢٦٧ـ٢٦٨.

[3] المفردات في غريب القرآن ،ج١، دار المعرفة ، بيروت ، د.ت ، تحقيق محمد سيد الكيلاني ،ص٢٣٠ .

[4] سنن الترمذي ، كتاب الصوم ، رقم الحديث ٦٤٥ ، وانظر الحديث أيضا في : صحيح البخاري : كتاب الصوم ، رقم الحديث ١٨٠٦ ، وفي صحيح مسلم : كتاب الصوم ، حديث رقم ١٨٩٠ ، وفي مسند أحمد : كتاب مسند الأنصار ، حديث رقم ٢٣٠٦٥ .

[5] انظر في ذلك : حاجي خليفة ، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون ، باب الميم

ولا تختلف الدلالة اللغوية للـ" سرد " التي تعني التتابع والتوالي ، وإحكام الصنعة عن دلالته الاصطلاحية فهو اصطلاحا : الأداة التي تجعل الحوادث حلقات مترابطة ومتماسكة تؤدي كلها إلى انطباع معين [1] ، وهو المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أوخبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال "[2] ، ويرى عبد اللّٰه إبراهيم أن دلالة السرد المعجمية والاصطلاحية تكشف عن كونه :" الأداة الأساسية الفاعلة في عملية بناء النص ، فهو أداة لنسج العلاقات بين العناصر الفنية التي يقوم عليها النص القصصي ، سواء أكان ملحمة أم رواية أم قصة قصيرة وتتميز تلك الأجناس عن بعضها بوساطة أساليب السرد التي تعتمد عليها بالإضافة إلى سماتها الخاصة "[3] .

وقد نشأ علم السرد NARRATOLOGY لـ " دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها ، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه "[4] .

يتسع مدى مصطلح السرد حتى ليذهب بعض النقاد إلى أن "الحديث عن السرد والحوار - في حقيقته - حديث عن الوعاء اللغوي الذي يحتوي كل عناصر القصة باعتبارها نوعا من فنون القول"[5] ، فالسرد هو الأساس الجوهري للخطاب القصصي ، إذ لا قص بلا سرد ، والراوي أو السارد هو

---

[1] انظر علي عبد الخالق ، الفن القصصي : ٥٩ .

[2] مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص ١٩٨ .

[3] البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ١٦١ .

[4] دليل الناقد الأدبي ، مادة علم السرد ، ص ١٠٣ .

[5] طه وادي ، جماليات القصة والرواية الحديثة ، المنهل ، العدد ٥٣٠ ، ذو القعدة ١٤٠٦هـ ، ص ٢٧٤ .

المناط به بناء عناصر هذا الخطاب كالأحداث والشخصيات والزمان والمكان والوصف والحوار وغيرها عبر السرد .

ومنذ أن أطلق فلاديمير بروب السرد من قمقم الحكاية في كتابه العلامة " صرف الحكاية الخرافية" تنازع السرد عدد واسع من التصورات النظرية ساهمت فيها البنيوية بالقسط الأوفر ،وقد اقتصرت أغلب هذه التصورات على السرد الروائي ، ولم تحظ القصة القصيرة إلا بالقليل، إذ عملت تصورات نقاد القصة القصيرة الأوائل منذ إدجار ألان بو وحتى أوكونور و آيان رايد على اعتبار القصة القصيرة صوتا منفردا LONELY VOICE ، ومن ثم سرى وهم الراوي الأحادي الصوت في القصة مقابل الراوي المتعدد في الرواية ، وارتبط وجود الأول بشريحة من هذا العالم محددة ومنظورا إليها عن قرب بينما ارتبط وجود الثاني بعالم الرواية الواسع المتعدد الشخصيات والأزمنة والأمكنة ، ومن ثم جرى التركيز على الحبكة ووحدة الانطباع ولحظة التنوير في القصة، وشاع تشبيه القصة القصيرة بالقصيدة الغنائية ، وتم غض الطرف عن آليات السرد في القصة القصيرة رغم ثراء القصة الحديثة في تعدد مستويات سردها وأصواتها وانفتاحها باستمرار كجنس أدبي متطور على الرواية والمسرح وغيرهما مفرزة آليات سرد أكثر تعقيدا .

وقد دفع استحواذ النقاد الروائيين على مصطلح السرد بعض نقاد القصة القصيرة لاستخدام أسماء أخرى للسرد ، ربما من أجل تأسيس المزيد من الفرق بين القصة والرواية، فأكونور يستخدم مصطلح العرض فيقول "هناك ثلاثة عناصر رئيسية في القصة : العرض ، والنمو ، والعنصر

المسرحي " ويضرب مثلا للعنصر الأول بالمثال التالي " كان السيد فورتسكيو محاميا في مدينة "س" الصغيرة "[١] ، ويمكن بسهولة استبدال كلمة العرض هنا بالسرد دون أن نحدث تغييرا مفهوميا في المصطلح ، ويستخدم رشدي مصطلح الخبر عندما يكرر أن الخبر في القصة يصور حدثا متكاملا ، وهو مصطلح ملتبس بدلالاته النحوية ، والبلاغية ،والصحفية ، والتراثية .

يرتبط السرد بالراوي أو السارد NARRATOR ووجهة النظر التي يعبر عنها هذا الراوي POINT OF VIEW ، ومن ثم أخذ الراوي موقعا متقدما في الدراسات السردية ، فتودوروف ـ استنادا إلى جون بويون في كتابه " الزمن والرواية"ـ ذهب إلى أن هناك ثلاثة أنواع من الرؤية اعتمادا على الراوي هي :

الرؤية من الخلف:

وترتبط بالسرد الكلاسيكي حيث يكون الراوي (السارد) على معرفة تفوق معرفة الشخصيات، ويمكن أن نمثل لهذه العلاقة رياضياً :

الراوي > الشخصية

ويكون الراوي هنا هو الراوي العليم الذي يفوق علمه كل الشخصيات الأخرى بما فيها البطل، والراوي العليم يمتاز بقدرته العالية على استبطان الشخصيات ، والنفاذ إلى دواخلها ، ويتسع السرد للراوي العليم لتدخلات المؤلف ، أو وجهة نظره ، وقد خف حضور الراوي العليم في القصة الحديثة،

[١] الصوت المتوحد : ٢٠ .

وسيطرت رؤية نسبية ذاتية تتناسب مع طبيعة العصر الذي زحزح اليقين من مكانه لالتباسات الشك، والتساؤل ، والحيرة .

الرؤية مع :

وفي هذه الحالة يعرف السارد أو الراوي نفس الأشياء التي تعرفها الشخصيات الأخرى ، والراوي هنا لا يقدم أي تفسير للأحداث ، ويمكن للسارد تتبع شخصية او عدة شخصيات متعلقا برؤية واحدة أو عدة رؤى، ويمكن تمثيل هذه العلاقة رياضيا على النحو :

الراوي = الشخصية .

وفي هذه الحالة يمكن يكون أن تكون الرواية بضمير المتكلم ، وتكون الرواية هنا نسبية لا تدعي الشمول واليقينية مثلما نجدها في نموذج الرؤية من الخلف .

الرؤية من الخارج:

والراوي هنا يعرف أقل مما تعرفه أي شخصية مكتفيا أن يصف أو يسمع . ويمكن لنا تمثيل العلاقة رياضيا على النحو:

الراوي < الشخصية.

والراوي من الخارج يرصد الأفعال الظاهرية للشخصيات ، وتغيب عنه العوالم الداخلية لهذه الشخصيات ، فهو مجرد راصد للأحداث التي يراها ، أو يسمع عنها ، ومعرفته القليلة بالأحداث تزيد من درجة نسبية هذه الأحداث ، وتريق قدرا من الشك عليها .

وقد اختزل الناقد الروسي تودوروف تلك الرؤى إلى رؤيتين اثنتين رأى أنهما تحكمان جميع الرؤى المذكورة وهما :الرؤية من الداخل والرؤية من

الخارج ففي الحالة الأولى لا تخفي الشخصية شيئا عن الراوي ، وفي الثانية يستطيع الراوي أن يصف لنا أفعال الشخصية ولكنه يجهل أفكارها ، ولا يحاول أن يتنبأ بها[1] .

أمَّا الناقد الروسي توشفسكي فقد قدم تصورا آخر للسرد حدد فيه أسلوبين للسرد هما : السرد الموضوعي الذي يعتمد على ضمير الغائب "هو " ، والسرد الذاتي الذي يعتمد على الراوي المشارك في الأحداث أو الشاهد عليها ، ويعتمد على ضمير المتكلم ، وقد يتضافر السردان الذاتي والموضوعي مانحين النص ثراء وتعددا[2] .

ينهض السرد بمهمة تشييد الحدث الذي يمثل أهم العناصر السردية ، ولذا نجد لزاما علينا أن نعرض لمفهوم الحدث قبل أن نخضع هذه المفاهيم لمختبر البحث التطبيقي .

---

[1] عبدالله إبراهيم ، البناء الفني في رواية الحرب : ١٦٣ /١٦٤ .

[2] انظر السابق : ١٦٧ .

بناء الحدث ومفهوم الحبكة

يعتبر الكثير من النقاد الحدث أهم عناصر السرد في القصة القصيرة للدرجة التي عرف بها بعض الباحثين القصة القصيرة بأنها " حدث ينشأ بالضرورة من موقف معين ويتطور بالضرورة إلى نقطة معينة يكتمل عندها معنى الحدث "[1] ، وهو التعريف الذي يقترب من تعريف السريحي للقصة القصيرة بأنها " سياق لغوي ينطوي على سلسلة من الأحداث تشكل وحدة ما" [2] ، ولكن ما هو الحدث؟وكيف يبنى في القصة القصيرة ؟ وكيف يتطور ؟وما النقطة التي يكتمل عندها الحدث ؟

يعرف محمد عناني الحدث مفرقا بينه والحادثة فـ " الحدثACTION أو الفعل في القصة القصيرة فعل إنساني وإرادي مثلما هو الشأن في الدراما ، أما الحادثة EVENT فيمكن أن تكون فعلا لاإراديا أو من صنع المصادفة أو الأقدار "[3] ،وتتشابه المفردتان "حدث" و"حادثة" في العربية ، وتجمع حدث على أحداث ، بينما تجمع حادثة على حوادث ، وتتجمع الحوادث EVENTS لتفضي إلى حدث ACTION تتكشف فيه الطبيعة الإنسانية .

تنبع من ذاته بقدر ما تنبع من معالجة القاص له ،ويقول الروائي توماس مان (١٨٧٥ـ١٩٠٥)في ذلك إن مهمة الروائي - ويندرج في ذلك القاص - ليست أن يقص علينا أحداثا عظيمة بل أن يجعل الأحداث الصغيرة مثيرة للاهتمام،

---

[1] يوسف الشاروني ، دراسات في القصة القصيرة ، دار طلاس ، دمشق ، ١٩٨٩ ، ط١ ، ص ٥٠ .

[2] سعيد مصلح السريحي ، تطور البناء الفني في القصة القصيرة في دول مجلس التعاون لدول الخليج العربي ، مجلة البيان ، الكويت، مايو ١٩٨٩ ،ص ٦ .

[3] محمد عناني ، الأدب وفنونه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠ ، القاهرة ، ط٢ ، ص ٩٥.

ويربط مان ذلك بالنظر إلى الأشياء نظرة ذاتية في الفن الروائي ، وهذا هو السر الذي يجعل القارئ يستمع مبهور الأنفاس لشيء هو في حد ذاته قليل الأهمية ، وينسى في غمرة هذا الانفعال ميله إلى المغامرات العنيفة [١] ، ويضرب توماس مان مثلا لذلك ببعض الروايات الشهيرة مثل رواية " ترستدام شاندي " للروائي لورنس اشتيرن التي لا تكاد تحتوي أحداثا على الإطلاق، واستعاضت بالحياة الداخلية للشخصيات عن الحياة الخارجية [٢] .

الحادثة ، إذن ، ليس أمر ضخامتها أو ضآلتها هو ما يعطي للقصة قيمتها ، وليس لها أهمية في حد ذاتها ، وذلك " لأن الحادثة مهما عظمت لا تكفي وحدها لإخراج عمل قصصي ، وإلا كان من السهل على كل إنسان معالجة القصة ، ولكن القصة تتأتى من مدى تعمق الكاتب في الحادثة والنظر إليها من جوانب متعددة " [٣] .

ويمكن التدليل على هذه الفرضية بالعديد من القصص القصيرة ، فقصة " محاق " [٤] لجمال الغيطاني مثلا لا تكاد تحتوي على أي حدث كبير، فهي تحكي قصة صديقين قديمين التقيا على قارعة الطريق المزدحم ، ولكن مراوغات الذاكرة تمنع أحدهما وهو الراوي من تذكر صديقه القديم ، ويتبادلان حديثا متعثرا يحاول الراوي من خلاله تذكر

---

[١] انظر مقال توماس مان عن فن الرواية في : الرؤيا الإبداعية ، تحرير هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر ، مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، القاهرة ،١٩٦٦،ص ١٢٣ .

[٢] السابق : ١٢٢ ، ورواية "ترسترام شاندي " تدور حول ترسترام شاندي أحد أبطال القرون الوسطى ، والرواية ارتبطت بالملك آرثر وفرسان المائدة المستديرة ، وقد ألفها الروائي الإنجليزي لورنس إشتيرن في سبع سنوات بأجزائها التسع (١٧٦٠ــ١٧٦٧)، وتمتاز بتحليل الشخصيات وتكاد تكون خالية من العقد ، وقد تأثر بها جيمس جويس وغيره ، عن الرؤيا الإبداعية : ١٢٢.

[٣] علي عبد الخالق ،عناصر الفن القصصي ، ١٥/ ١٦ .

[٤] جمال الغيطاني ، الأعمال القصصية ، المجلد الأول:٣٤٥ .

صديقه القديم ، ولكنه يعجز ، ويفترقان على أمل لقاء لن يتم ، وللوقوف على جو القصة نجد لزاما علينا أن نورد هذه المقطع منها :

".. لم يسألني إذا كنت أعرف اسمه أم لا ؟ هكذا جنبني حرجا .

بعد تطلعي إليه اكتفى بتساؤله :

ـ ألا تعرفني ؟

قلت مبتسما : معقول ؟

حدث هذا أكثر من مرة خلال الأعوم الأخيرة ، أن ألتقي بشخص ما ، أعرف ملامحه ، قسماته عندي ، لكن يغيب الاسم عن بالي ..هل بدأ اندثار لحظات عشتها ، وغياب أشخاص يمثلون أمامي ولا أعرفهم مع أن حوارا جرى بيني وبينهم يوما ، ومعرفة امتدت واتصلت ، ألقاهم ، أراهم ، ولكني لا أبصرهم بوعي ، عند وقوع ذلك أبادر بصياغة استفسارات عامة ، لعل بارقة تسطع عندي فأدرك ، هكذا بادرت قائلا ..

ـ وأين أنت الآن ؟

لم تثر الإجابة تداعيا واحدا عندي ،تتدفق العربات في عرض الطريق ، اضطررنا إلى التقهقر خطوتين، طلعت فوق الرصيف ، حاذاني ، أعرفه ، ملامحه مألوفة عندي ، فيها هدوء ، وفي عينيه استكانة ، شاربه قصير يعلو شفتين تبقيان شبه مضمومتين عند الحديث ، أعرف الوجه ، لكن خلا رصيدي ومخزوني مما يمكن أن أقارن به ، بدا ودودا ، راغبا في البوح".

وتمضي القصة في محاولة التذكر المرهقة ، ومحاولة القبض على تلابيب لحظة ماضية ذابت في تلافيف الذاكرة ، وهذه القصة لو اختزلت

إلى الحدث فقط لما بقي منها شيء ، فالحدث بسيط ويكاد أن يكون قد مر على الواحد منا عشرات المرات ، ولكن استبطان الغيطاني لهذا الحدث الصغير للنفاذ منه لعزلة الإنسان في مواجهة العالم ، وعلاقاته المبتورة مع الآخرين ،وعجزنا الأزلي عن فهم الآخر والتواصل معه ، وتعثر القبض على اللحظات الماضية التي تتسرب بين أصابعنا ، وهدير نهر الزمن في جريانه الذي لا يبالي فيه بأحد ،كل ذلك جعل هذا الحدث الصغير يزدهي بدلالاته الخصبة .

ويمكن القول أن التقاط مثل هذه الأحداث الهامشية ، العابرة ، يمثل فلسفة وطبيعة القصة القصيرة[1] ، ولذا قلنا إن القاص يلتقط موقفا هامشيا في الحياة لا يكاد يلتفت إليه أحد لينفذ إلى معناه الداخلي العميق الذي يبرز دلالته الإنسانية .

ونأتي الآن إلى تساؤل مهم وهو كيف يبنى الحدث القصصي ؟ وسنبدأ بعرض تصور رشاد رشدي، وآيان رايد لبناء الحدث، ثم نناقش هذه التصورات ونخضعها للبحث التطبيقي في بعض النصوص القصصية .

مفهوم الحدث عند رشاد رشدي :

يرى رشدي أن القصة تروي خبرا تترابط أجزاؤه وتفاصيله ترابطا عضويا يؤدي كل منها للآخر بالضرورة والحتمية ليحدث أثرا كليا ، فهو يصور حدثا متكاملا يتكون من ثلاث مراحل : البداية التي يبدأ الموقف فيها بالتبلور ، والوسط :وفيه ينمو الحدث ، وتتشابك عناصره، والنهاية

---

[1] انظر في ذلك في الفصل الخاص بوحدة الانطباع .

التي يكتمل فيها معنى الحدث ، أي المعنى الكلي الذي تقدمه لنا القصة ويبزغ كنقطة تنوير .

ويرتبط الحدث بالشخصية ارتباطا قويا ، فالحدث هو الشخصية وهي تعمل ، ووحدة الحدث وتكامله لا تتحقق إلا بتصوير الشخصية وهي تعمل عملا له معنى ، والمعنى هنا هو الذي يمنح القصة أدبيتها ويبعدها عن التاريخ ، فالمعنى ركن من أركان الحدث القصصي الثلاث: الحادثة والشخصية والمعنى ، والقاص لا يعمد إلى تقرير المعنى ، بل يجسمه مترجما إياه إلى معادل موضوعي ، وبهذا التجسيم ينفرد العمل الفني بشخصيته المستقلة عن غيره من الأعمال وتتضافر كل عناصر القصة لتفضي إلى المعنى .

ولكي تكتمل للحدث وحدته ، أي لكي يصبح حدثا كاملا يجب أن يجيب عن الأسئلة الأربعة :كيف وقع وأين ومتى ولماذا ؟ ، والسؤال الأخير يجيب عن الدافع وراء وقوع الحدث بالكيفية التي وقع بها .

ويكتسب الحدث معناه المحدد الذي ينم عن موقف معين في نهاية القصة ، فهي النقطة التي تنتهي إليها كل خيوط الحدث ،وتسمي بنقطة التنوير[1] .

ينبثق الحدث القصصي من الحَبكة الفنية التي تشير في أصلها اللغوي إلى الشد والإحكام ، وتحسين أثر الصنعة في الثوب ، وإجادة نسجه ،

---

[1] انظر رشاد رشدي ، فن القصة القصيرة ، المكتب المصري الحديث ، ط٥ ، ١٩٨٢ ،ص٣٦ وما بعدها .

والتوثيق والتخطيط ، وحسن التدبير [1] ، وهو معنى وثيق الصلة بمعناها الاصطلاحي الذي هو عملية نمو الأحداث وتطورها وتخلقها من الداخل ، أي ترابط الأحداث حال صدورها عن الشخصية ترابطا وثيقا يشف عن منطق مبرر بحيث تتكون من مجموعها المتنامي وحدة ذات دلالة محددة تنمو في اتجاه العقدة أو قمة الأزمة لتبدأ بعدها في الانكشاف والتنوير ، وهذا ما يفرق بين السرد الفني الذي تترابط حلقاته ترابطا فيه تنسيق وبناء ونمو يضمه إطار قصصي لتفضي نحو أثر محدد والسرد التأريخي أو الخبري [2] ، وهذا ماعبر عنه أ . ل. بيدر بالقول إن القصة ذات الحبكة التقليدية :

١. تستقي بنيتها من حبكة مبنية على صراع وينبثق عنها حدث ACTION.
٢. وهذا الحدث متوال متنام .. وهو ينكشف ويتطور عادة بوساطة سلسلة تعقيدات تولد تشويقا SUSPENSE .
٣. يؤدي فيها الحدث إلى حل الصراع في النهاية معطيا القصة بذلك غاية.[3]

وتنامي الحدث في المرحلة الثانية لبيدر حيث تتشابك الأحداث وتتعقد لتصل ذروتها هو ما اصطلح على تسميته بالعقدة أو الحُبكة PLOT ، أما المرحلة الثالثة فهي ما اصطلح على تسميته بلحظة التنوير .

وقد انحدر إلينا هذا التصور من أرسطو حينما ركز على أن " في كل مأساة جزء يسمى العقدة، وجزء آخر هو الحل ، والوقائع الخارجة عن

---

[1] انظر :

اللسان ، ج ١٠ ، مادة حبك ،ص ٤٠٧ . المعجم الوسيط ، مادة حبك ص ١٥٩ . .

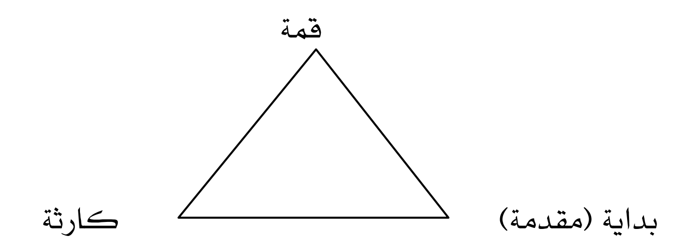
[2] انظر على عبد الخالق،عناصر الفن القصصي:٢٠ .

[3] أ. ل. بيدر ، بنية القصة القصيرة الحديثة ، ترجمة محمد سليمان القويفلي ، مجلة الدارة ، الرياض ، العدد الثاني، السنة ١٨ ، محرم ، صفر ، ربيع أول ١٤١٣ ، ص ٢٠٣ .

المأساة ، وكذلك بعض الأحداث الداخلة فيها تكون غالبا العقدة ، أما الحل فيشمل ماعدا ذلك "[1] ويعني أرسطو بالعقدة " ذلك القسم من المأساة الذي يبدأ ببدايتها ، ويستمر حتى الجزء الأخير الذي يصدر منه التحول إما إلى السعادة ، وإما إلى الشقاوة" ، كما يعني بالحل " ذلك القسم من المأساة المبتدئ ببداية التحول حتى النهاية "[2] ، ويتفق هذا مع رأي أرسطو في أن الحكاية يجب أن "تدور حول فعل واحد تام له بداية ووسط ونهاية "[3] ، وقد جرى تعميم هذا التصور بعد أرسطو على مختلف الأجناس السردية كالملحمة ، والرواية ، والقصة ، وغيرها ، ومارس تأثيرا طاغيا على الخطاب النقدي .

ولايختلف تصور بيدر المنحدر من أرسطو كثيرا عن التصور الذي طرحه رشاد رشدي سوى أن بيدر يقصر هذا التصور على القصة ذات الحبكة التقليدية ، بينما يكاد رشدي يعمم تصوره ليشمل أي قصة قصيرة .

وقد مثل بعض النقاد للتصور الأرسطي بهذا الشكل :



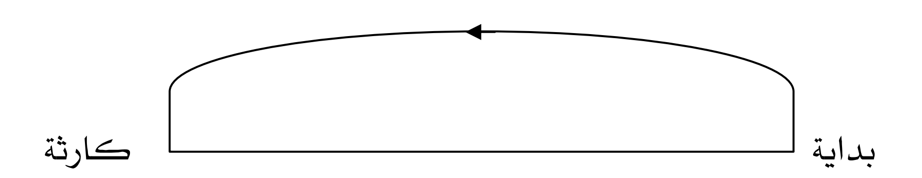
---

[1] أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ٥٠.

[2] السابق : نفس الصفحة .

[3] السابق : ٦٤/٦٥ .

ويرى صبري حافظ أن هذا المثلث له مشروعيته في الرواية لا القصة القصيرة " فالرواية تنطلق من بداية ما يتبعها صعود إلى الذروة على مسار الضلع الصاعد للمثلث ، وهو صعود تلعب فيه عدد من القوى والمثيرات دورا بارزا حتى يصل الموقف إلى ذروة تحتم بالطبيعة أن يجيء بعدها الانحدار، ولذلك كان من المتوقع أن يأتي السقوط إلى سفح كارثة ما "[1] ، ولذا فهو يقترح شكلا آخر مستعينا بإيخينباوم وتشبيهه للقصة القصيرة بالقنبلة في حشدها لكل ثقلها في اتجاه النهاية حيث يكون هدفها الأساس إصابة الهدف بكل طاقتها الانفجارية ، فالقصة القصيرة في رأيه لاذروة لها ،لأنها تفتقر للعناصر الملحمية التي تميز الرواية ، كما يستعين حافظ بفكرة أوكونور التي ترى أن القصة القصيرة صورة الجماعات المغمورة المتوجهة للكارثة " نظرا لقهرها وافتقارها إلى كثير من مقومات الحياة المادية والروحية والتي تفتقر حياتها إلى أية ذرى يمكن التعويل عليها ، اللهم إلا ومضات خاطفة في ماض سحيق تسهم أساسا في تعميق إحساسها بالمأساة وإرهاف وعيها بالسقوط "[2] ، لذا يقترح حافظ هذا الشكل بديلا للمثلث الأرسطي الصارم:



[1] صبري حافظ ، الخصائص البنائية للأقصوصة :٢٤ .

[2] السابق :٢٤/٢٥ .

والشكل الذي اقترحه حافظ لا يشير إلا للشكل العام للقصة ، ويغفل عناصر بنائها الأساسية ، فضلا عن أنه يفترض وجود كارثة يتجه إليها أبطال كل قصة ضربة لازب ، أنه خاص بالقصة التقليدية ذات الحبكة التي تضطرد فيها الحوادث تصاعديا أي تسير الحوادث بشكل تتابعي في الزمان وترتيب السابق على اللاحق .

أما القصة الحديثة ذات الحبكة المفككة فتتبع مسارات أخرى ستكون مجال بحثنا في الصفحات القادمات .

ولإيضاح الفرق أكثر بين السرد والحَبكة INTRIGUE، يمكن القول إن السرد هو مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيبا زمنيا ، أما الحبكة فهي هذه الحوادث أيضا ، ولكن يقع فيها التأكيد على الأسباب والنتائج، أي المنطق الداخلي الذي يربط هذه الأحداث ويوضح دوافعها ، ويوضح ذلك فورستر بمثله المشهور " إذا قلنا :"مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك" فهذه حكاية أي (سرد)، "لكن مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزنا" فهذه حبكة ، وقد احتفظنا هنا بالترتيب الزمني ، ولكن الإحساس بالأسباب والنتائج يفوقه "[1] ويردف فورستر ذلك بمثال آخر " ماتت الملكة ولم يعرف أحد سببا حتى اكتشف أنها ماتت حزنا على وفاة الملك فـ " هذه حبكة بها سر غامض قابل للتطور"، وهو يلغي الترتيب الزمني كما أنه يبتعد عن الحكاية بالقدر الذي تسمح به القيود التي تشده إليها ... في الحكاية نسأل

[1] فتحي الأبياري ، فن القصة عند محمود تيمور ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٦٤ ، ص١٣٦ .

" ماذا حدث بعد ذلك ؟ " ، أما في الحبكة فنسأل " لماذا " ، فالحبكة إذن هي الرواية في وجهها المنطقي المتضمنة للأسرار التي تحل فيما بعد [1] .

وتفضي الحَبكة إلى ذروة تتصاعد إليها الأحداث وتتشابك في عقدة أو حُبكة PLOT تبدأ الأحداث بعدها في الانكشاف ، فالحُبكة إذن جزء من الحَبكة ، أو هي إن شئنا الدقة ذروة الحَبكة .

وتكسب الحَبْكة القصة فنيتها ، بمعنى أنها تمنحها التماسك والبناء المتسق ،والانتخاب، والسببية، والاضطراد، والتشويق ،وحب الاستطلاع ، والمعنى ، وهذا ما يفرق بين السرد الفني ، والسرد الإخباري أو التاريخي الذي يفتقر إلى الحَبكة ، وقد سبق أن عرضنا لقول أرسطو الذي ميز فيه بين المسرحية والقصص التاريخية ، بأن الأولى تتميز بالوحدة ، فهي كالكائن الحي ذي الأعضاء ، وفيها ترتب الحوادث وتتسلسل تسلسلا طبيعيا لامجال فيه للحوادث العارضة التي تأتي مصادفة ولا تعمل على دفع الحدث إلى الأمام، وهذا ما يفرق الفن عن الطبيعة فـ " الفن في هذا مكمل للطبيعة ، إذ الوقائع في الطبيعة تبدو كأنها سلسلة من الحوادث العارضة ،وهي بذلك تشبه المأساة الرديئة ، والشاعر يكمل هذا النقص بما يراعي من وحدة الفعل والحكاية "[2] .

---

[1] السابق ، نفس الصفحة .

[2] محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر ، القاهرة ، د.ت : ٦٦ .

قسم بعض النقاد القصة من حيث تكوين الحَبكة إلى نوعين :

القصة ذات الحَبكة المتماسكة ORGANIC ، وهي الحَبكة التقليدية التي تتصاعد فيها الأحداث إلى ذروة تبدأ بعدها في الانكشاف ، والقصة ذات الحَبكة المفككة LOOSE، ووحدة العمل القصصي فيها لا تعتمد على تسلسل الأحداث ، ولكن على البيئة التي تتحرك فها القصة ، أو على الشخصية الأولى فيها ، أو على النتيجة العامة التي ستتجلي عنها الأحداث أخيرا ، أو على الفكرة الشاملة التي تنتظم الحوادث أو الشخصيات جميعا"[1] .

أولاً: الحَبكة المتماسكة:

حتى يتضح لنا مفهوم الحَبكة المتماسكة ، فسنمثل لذلك بقصة "الرجل الثانية " لمصطفى مبارك مصطفى[2] التي تمثل ، في رأينا ، نموذجا تطبيقيا جيدا يمكن أن يسعفنا في توضيح هذا المفهوم.

النص:

في ذلك الزمن البعيد . كان عدد الأطباء قليلا ، لدرجة أن البصير في بعض المناطق كان أكثر نفوذا وثراء من العمدة نفسه . والأمر الذي يجعلنا نحكي هذه الحكاية ، ليس الصراع بين العمدة والبصير ، بل شجاعة الجعليين وفروسيتهم التي طبقت الآفاق فبجانب عنادهم الصارم، فإن

[1] فتحي الأبياري ، فن القصة عند تيمور : ١٣٤ .

[2] مصطفى مبارك ، الدرس الأخير للبصيرة أم حمد ، ط١، دار جامعة الخرطوم للنشر ، ١٩٨٩ ،ص ٢٩ ومابعدها .

الواحد منهم يتحول في اللحظات الحرجة إلى صخرة لاتتزحزح حتى لو كان الموت يفتح له ذراعيه.

هكذا كان (الفاضل ود عمسيب) عندما أصابت رجله الغنغرينا أثناء عمله في الحقل ، انغرز في رجله مسمار كبير صدئ ، نادى على جاره ، جلسا تحت ظل شجرة اللالوب الكبيرة ، انتزع جاره المسمار بطرف سكينه ، ضمد الجرح بروث البقر الجاف ليوقف تدفق الدم الأسود الذي انساب بغزارة .ربطها له بخرقة قماش .

قال له : الدم الفاسد مرق ، إنت عاد ماك رجلا محظوظ ، قوم تابع موية جداولك ، على الطلاق إشكدي ما يقوم ليك .

صباح اليوم الثاني .تورمت رجله . تحامل على نفسه ، ذهب للحقل . ظل يعمل وهو يعرج حتى العصر . حمل له الليل الحمى والعرق الغزير لدرجة أنه منذ سنين لم يقرب أم أولاده . في الصباح كانت رجله قد انتفخت حتى الركبة .اشتد الألم لدرجة أن صرير أضراسه كان يسمع خارج الغرفة.أرسل أهله في طلب البصير (الشيخ عطا المنان)والعمدة . نطق البصير بالشهادة . اشار برأسه عدة إشارات تدل على الأسى وخيبة الأمل .قال :

ـ الرجل دي لازم تنقطع .كان ما قطعناها الورم ده لي بكرة حيملا الجسم كله .

وهم ينظرون ناحية العمدة سأل أخوه ودعمسيب وأبناء عمومته :

ــ ما في دوا تاني يا شيخ عطا المنان ؟ الرجل اليمين ما ساهلة ؟

ـ ما تضيعوا وقتكم ساكت ، داك دكتور الحكومة في الدامر ، وياكم الواصلنه بعد تلاتة أيام ، وكان وصلتوه يا هو القاطع الرجل . الرجل دي خلاص ما منها فايدة .أحسن ما تأتموا الراجل.

وأضاف بكلام الرجل الواثق من نفسه :

ـ أنا قلت تتقطع يعني لازم تتقطع .

اتخذ القرار وحده ، دون أن ينظر حتى ناحية العمدة .دخل على ودعمسيب في الغرفة الرطبة المظلمة .ناداه بصوت جهوري يبدو مضحكا مع كبر سنه وجسده الضامر :

ـ ود عمسيب العافية من اللّه ... ولاشنو؟

ـ كلامك في محلو .

ـ عاد ياأخوي الورم ده ماشي ، والرجل دي كان ما قطعناها بكرة يا هو اللاحق جتتك كلها ، العافية من اللّه ، واللّه يخليك لأولادك .

فتح ود عمسيب عينيه المحمرتين من الألم ، وهو يتصبب عرقا ، اتكأ بكوعه على العنقريب : اقطعوها.

أمر الشيخ عطا المنان برطل من الودك يسخن لدرجة الغليان و(بنبر) كبير .أمر أن تحفر حفرة كبيرة في منتصف ساحة المنزل .وضع البنبر بقربها .هرول إلى منزله .عاد يحمل سكينا كبيرا. وضع السكين بين الجمر.

ذهب الرجال لإحضار ود عمسيب .رفض أن يتكئ على ذراع أحد .تحامل على نفسه . مشى دون أن يعرج حتى ساحة المنزل يضع رجله المتورمة

بثبات على الأرض .ربط شاله بقوة حول وسطه .لف عمامته (الكرب) البيضاء بعناية بقميصه البوبلين الأبيض الذي يلبسه في المناسبات فقط.يبدو مثل عريس في ليلة زفافه .ودعمسيب رجل وسيم مربوع القامة .ضربة واحدة بالطورية من يديه القويتين القصيرتين تحفر أخدودا عميقا في أحشاء تربة الحقل .

تجمعت النساء حول زوجته في المطبخ نائحات . ولى الصباح .الشمس تشد الرحال نحو منتصف السماء . وشوشت أشجار النخيل العالية للقرية في أذنها ، وربما أسرت للريح بالأمر لتحمله للقرى المجاورة . لم تشأ والدته وعماته أن يتركنه يواجه هذه المحنة وحده . تحلقن حوله صامتات. صارمات الوجوه . زمت كل واحدة منهن شفتيها حتى أصبح فمها في استدارة الخاتم . تجاعيدهن زادت وجوههن صرامة وجفافا .

تمت العملية ببساطة .فصل شيخ عطا المنان ساق ودعمسيب من عند الركبة بالسكين التي احمر نصلها .قطعها قطعا متساوية ،مثلما يقطع جزار متمرس ورك عجل سمين .سكب (الودك) الحار حتى يوقف تدفق الدم مكان البتر .

كل ذلك وود عمسيب لم يرف له جفن ، لم يهتز ولم يقل آه .بل أن وجهه كان طبيعيا ، هطل العرق بغزارة من جبهته .يكاد يسمع دقات قلوب الرجال المتحلقين حوله . أجهش أحدهم بالبكاء فجأة، صوت هامس مرتجف يقول :

ـ استغفر الله ..استغفر الله ، استغفر الله .

كانت والدته تقف صامتة ترقب سلوك ابنها البطولي ، ابنها سليل الملك نمر ، لم تتمالك نفسها نسيت الموقف الصعب . تذكرت أمجاد أجدادها ، هذا هو أحد أحفادهم . ابنها بالتحديد ، تقطع رجله دون أن يرف له جفن ، ولم تخرج من فمه حتى لفظة ...آخ ، وذلك نهارا ووسط حشد من الرجال والنساء .انفعلت ، انطلقت تزغرد .وقفت فوقه تماما حتى غطاه ظلها .زغردت زغرودة طويلة ، جلجلت زغاريدها وهي تهرول في الساحة ،تدور حوله .انتقلت العدوى لأخواتها ، والنساء الحاضرات ، زغردن كما لم تزغرد أمهاتهن من قبل . في المطبخ كان لزوجته زمام المبادرة. ردت على أمه بزغرودة طويلة . تلتها صديقاتها وجاراتها .دامت الزغاريد لدقائق، زغاريد لم تسمع مثلها القرية من قبل في أي فرح ، جعلت ودعمسيب يتذكر في لمحة سريعة أيام صباه وفتوته ، أيام كان يعرض أمام الدلوكة حتى يبتل قميصه بالعرق .

كان جالسا على (البنبر) الكبير وسط الساحة ، يشعر بالمثل أنه مثل أي ملك من ملوك الجعليين. لف الرجال الساق المبتورة بقطعة قماش . أسرعوا دفنها في المقابر القريبة . كان جالسا دون حراك . أنفاسه تتلاحق . مهرجان زغاريد النساء أثر عليه كثيرا . وهو يقاوم حالة إغماء بدأت تغشاه رويدا رويدا صاح في شيخ عطا المنان مناديا :

ـ علي بالطلاق أكان ما قطعتو التانية ، حلف يمين ياني الماقايم من هنا كان ما قطعتو التانية . أنا أخوك يا التومة ،آفو ، آفو ، والله كان ما قطعتوها ياني الماقايم من هنا .

مال بـ (البنبر) قليلا حتى توازي رجله السليمة الحفرة التي امتلأت عن آخرها دما متخثرا أسود .

التحليل :

ارتبطت القصة القصيرة لفترة طويلة بالحبكة المحكمة ، فمنذ أن ركز إدجار ألان بو على البناء المحكم للقصة في قوله :" في عملية الإنشاء كلها يجب ألا تكتب كلمة واحدة لاتخدم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة التصميم الذي خُطط له من قبل "[1] صارت هذه المقولة من الوصايا المقدسة للقاص ، ورغم أن إدجار قد خفف من حدة هذا التصميم في قوله " أو غير مباشرة " إلا أن النقاد الذين أتوا بعده قد ركزوا على هذه النقطة ، فهاهو إندرسون إمبرت يكرر:"يضغط القصاص مادته، لكي يعطيها وحدة نغم قوية : أمامنا عدد قليل من الشخصيات ، وشخصية واحدة تكفي ، ملتزمين بموقف نترقب حل عقدته بفارغ الصبر .. ويضع القصاص النهاية فجأة في لحظة حاسمة "[2] ، فهنا لا يدافع إمبرت عن نظرية التأثير الكلي ، كما يرى الطاهر أحمد مكي ، فالتأثير الكلي يمكن أن ينبع من قصة ذات تصميم غير محكم ، ولكنه يدافع عن نظرية بو الخاصة بإحكام التصميم .

وقد ركز على هذه النقطة كثيرون ، فها هو جاك لندن يعلن أن القصة القصيرة يجب أن تكون متماسكة إلى درجة عالية في الارتباط بين الحدث والحياة ، مثيرة ومشوقة[3] . وتتبع كل هذه الآراء بما فيها رأي إدجار ألان بو من مثلث أرسطو حيث البداية والوسط الذي يمثل ذروة الحدث ثم النهاية.

---

[1] الطاهر أحمد مكي ، القصة القصيرة دراسة ومختارات : ٧٣ .

[2] السابق : نفس الصفحة .

[3] سيد حامد النساج ، القصة القصيرة ، دار المعارف ، مصر ، د.ت ، ص ١٣ .

ويسمي براندير ماثيوس البناء المحكم بتناسق الخطة الروائية ، ويرى أن القصة القصيرة لاتساوي شيئا تقريبا إن لم تكن قائمة على حبكة واضحة [1].

وتنتمي هذه القصة "الرجل الثانية " إلى نمط الحبكة المتماسكة التي تتبع نمطا يتسم بالتتابع وتطرد فيه الأحداث بانتظام مرتبة في الزمان " بحيث تتعاقب مكونات المادة السردية جزءا بعد جزء دون ارتداد أو التواء في الزمان "[2] ، وهذه أبسط أنواع السرد على الإطلاق ، ويتسم هذا النوع من السرد بعدد من السمات مثل خضوعه لمبدأ السببية حيث يكون السابق سببا للاحق ، وتأزم المتن في لحظة ما هي لحظة الذروة ، كما تتميز بالوحدة التي تشد عناصر الحكي إلى بعضها البعض[3] ،فهنا حدث ننتظر نهايته بفارغ الصبر وهو قطع رجل الفاضل ود عمسيب ، وقد اتبع القاص منحى متسلسلا في سرد الأحداث عني فيه بالتتابع الزمني.

وقد مر بناء الحدث في هذه القصة بالمراحل التالية:

١. بداية الحدث وتتمثل في إصابة الفاضل ود عمسيب بالغنغرينا إثر انغراز مسمار كبير صدئ في رجله .
٢. محاولة معالجة الجرح عن طريق تضميد الجرح بروث البقر الجاف وربطه.
٣. بدء تورم رجله وإصابته بالحمى .

---

[1] آيان رايد ، القصة القصيرة: ١١٦ .

[2] انظر:عبد الله إبراهيم ، المتخيل السردي ، ط١،المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٠ ،ص ١٠٨ .

[3] السابق : ١٠٩ .

٤. إشارة بصير القرية الشيخ عطا المنان بضرورة قطع الرجل حتى لا يمتد الورم ويسمم الجسد كله .

٥. الاستسلام لأمر بصير القرية خاصة أن الخيار الآخر وهو الذهاب إلى مستشفى الدامر يستغرق ثلاثة أيام مما يعرض حياة المريض للخطر .

٦. عملية قطع الرجل .

٧. بطولة "ود عمسيب" الفائقة في العملية .

٨. ردود الفعل المختلفة على موقفه البطولي ، ولاسيما من أمه .

٩. إصراره على قطع الرجل الثانية (السليمة) .

١٠. نهاية موارية .

هذه هي المراحل العشر التي مر بها بناء الحدث في هذه القصة ، والقصة كلها تركز وبوضوح فائق على حبكة واحدة هي عملية قطع رجل الفاضل ود عمسيب ، وكل عناصر القصة الأخرى وظيفتها تغذية هذه الحبكة ، ومدها بالدماء ، وهذا أبسط أنواع الحكي حيث يسلم السابق إلى اللاحق في تتابع منطقي بفضي إلى ذروة تبدأ الأحداث بعدها في الانفراج. وتمثل القصة الشعبية النموذج الأمثل لهذا النوع من القصص ، لذا لا نستبعد أن تكون هذه القصة مستوحاة من قصص التراث الشعبي في منطقة الجعليين ، ولعل هذا يفسر البداية الحماسية للقصة ، وهي بداية تأتي عادة في القصص الشعبية ، وتتمثل في الانحياز الواضح للبطل الشجاع كما يتجلى في قصص أبي زيد الهلالي ، وعنترة بن شداد وغيرهم .

وقد استثمر القاص اللهجة الدارجة في الحوار ليعمق هذا الانتماء للحكي الشعبي.

رتب القاص أحداثه بحيث يفضي كل حدث منها إلى آخر ، ويشف هذا الترتيب عن منطق يبرر الأحداث ، كما يشف تنامي هذه الأحداث عن ذروة تصعد إليها هذه الأحداث قبل أن تنفرج، وقد أكسب ذلك القصة وحدتها وبناءها الفني المحكم ، ويتسق كل ذلك مع رأي أ.ل. بيدر في أن بنية القصة التقليدية هي بنية درامية ، فبيدر يرى أن القصة ذات الحبكة التقليدية ذات بنية درامية ففي موضع ما قرب بداية القصة يعطى القارئ خط صعود ليتتبعه ويتمثل إما في تصريح واضح بالصراع ، أو إلماح إليه .. رغم أن ماهيته غير معروفة ، وانطلاقا من هذه النقطة يتتبع القارئ الحدث إلى أن ينتهي إلى أزمة ثم حل نهائي . واختبار وحدة بنية مثل هذا النوع ـ كما يقول بيدر ـ بسيط: فكل مشهد وحادثة INCIDENT وكل جزئية من الحادثة يجب أن تكون ذات صلة مباشرة بالصراع وحله ، وأن يكون لها نصيبها من الدلالة في المنطقة المحددة التي يحتلها في خط تطور الأحداث "[1] .

على النقيض من مثل هذه القصة تبدو القصة الحديثة أحيانا وكأنها بلا بنية حكائية ، بلا حبكة PLOTLESS ومفككة ، وغير متبلورة كما يقول أ. ل. بيدر وقد عزا بيدر ابتعاد القاص الحديث عن الحبكة التقليدية لشعوره أنها زائفة وغير واقعية[2] . ويستدل بيدر هنا بمقولة بونارو أوفر ستريت التي تذهب إلى أن القاص في القرن التاسع عشر كان سيد الحبكة ، أما رفيقه في القرن العشرين فلإدراكه أن الحياة ليست مكونة من مجموعة أحداث نظمت بعناية اتخذ موقفه المعارض،فهذه الحبكة القائمة على الصيغ الجاهزة يراها المحدثون زائفة ، ولكن الحبكة في حد ذاتها ، كما

---

[1] بيدر ، بنية القصة الحديثة :٢٠٤ .

[2] السابق : ٢٠٦ .

يرى بيدر ، ليست زائفة بالضرورة لأن الصراع الذي هو أساس الحبكة هو جوهر مادة الحياة الواقعية سواء أكان صراعا داخليا يدور في دخيلة الشخص ، أم خارجيا مع العالم الواقعي بشخوصه وأحداثه، فالاعتراض ليس على الحبكة وإنما على إساءة استخدام الحبكة ، والرفض لنمط معين من الحبكة هي الحبكة المبنية على الصيغ الجاهزة بعاطفيتها المضللة في تقديمها للواقع[1] ، والزيف هنا ينبع من الصيغة المعدة سلفا لبناء القصة .

ويبدو أن المعني بالحبكة الزائفة هنا ، الحبكة المصنوعة المبنية على المصادفة أو العاطفة ، وقد سبق لأرسطو أن تحدث في " فن الشعر " عن الحكاية ذات الحوادث العارضة التي لا تنبع من سياق الحدث، وعدها أسوأ أنواع الحكاية ، يقول أرسطو " وأسوأ أنواع الخرافات - أي الحكايات - والأفعال البسيطة أحفلها بالحوادث العارضة ، تلك التي تتوالى فيها الأحداث العارضة على غير قاعدة من الاحتمال أو الضرورة "[2] ، كما تحدث أرسطو عن أولئك الذين " يضطرون غالبا إلى تقويض التسلسل الطبيعي للأحداث"[3] .

ويمكن التدليل على مثل هذه الحبكة الزائفة بكثير من القصص لا سيما تلك القصص التي كتبت في فجر القصة ، أي عند بدايات ظهورها في المجتمع العربي حينما لم يكن فن القصة القصيرة قد توطد بعد ، وحينما كان السعي وراء استرضاء القارئ ، واللهاث خلف التشويق مطلبا أساسيا عند القاص ،ولكن رويدا رويدا بدأت القصة تتخلص من الحبكة الزائفة بعد أن وعى الكتاب أنه ليس من الضروري أن تبنى القصة الحديثة على

---

[1] بيدر ، بنية القصة الحديثة: ٢٠٦ .

[2] أرسطو طاليس ، فن الشعر : ٢٨ .

[3] السابق : ٢٩ .

حبكة محكمة ، وسنختار نموذجين اثنين للتدليل على ما يمكن تسميته بالحبكة الزائفة .

المثال الأول هو قصة جمال عبد الملك " العطر والبارود "ضمن مجموعته القصصية المسماة بنفس الاسم[1] ، تدور القصة حول (سيد) المسافر إلى ألمانيا ، ويحمله أخوه الفاتح هدايا إلى أصدقائه الألمان من بينها خنجر ذو مقبض من الأبنوس في غمد من الجلد المزركش ، ويتعرف (سيد) في القطار الأوربي بفتاة ويهديها الخنجر ، وما يلبث أن يكتشف أنها يهودية ، ويفكر في استرداد الخنجر منها ، ولكنه لا يستطيع مقابلتها مرة أخرى ، وفي غربته في أوربا تصله برقية باستشهاد أخيه الفاتح بعد أن حارب ببسالة العدو ، وقد استشهد في المعركة بعد أن تمكن بعض جنود العدو من التسلل إليه من الخلف وسددوا إليه طعنة خنجر في الظهر ، ويعود سيد إلى أرض الوطن ، ويتسلم ما يخص أخاه، ومن بين ذلك الخنجر ، و حمل سيد الخنجر "ورجع للبيت وحيدا واجما .. فقد كان الخنجر هو نفسه السلاح الذي أهداه ذات ليلة لفتاة ذات شعر أحمر التقى بها في القطار الذي يمضي عبر الأنفاق في جبال الألب " وبهذه السطور تنتهي القصة ، فالخنجر الذي أهداه للفتاة هو نفسه الخنجر الذي قتل به أخوه !! ، والقصة كلها مبنية على هذه الفكرة الذهنية وهي سخرية الأقدار ، وعلى المصادفة، فهي حبكة زائفة لأنها مبنية على هذه الفكرة الذهنية، والشخصيات قد صورت بهذه الطريقة ، وسار بها الكاتب في خط مستقيم يخدم هذه الفكرة .

---

[1] جمال عبد الملك ، العطر والبارود ، إعلانات الخرطوم، ١٩٧١ .

وفي قصة فتيات منتصف الليل لعثمان علي نور[1] يقص الراوي على ضيوفه أنه التقى بفتاة في منتصف الليل عندما يغادر النادي إلى مسكنه ، فيستغرب ذلك ، ولا تجيب على تساؤلاته المتكررة لها ، ثم يتبعها حتى تدخل منزلها ، فيدخل وراءها ليجدها في إحدى الغرف وفي حجرها طفل ، ثم يهاجمه شخص بسكين، وتدافع عنه الفتاة ، ويعلم الراوي أن الشخص المهاجم هو أخو الفتاة ، وقد ظن الأخ أنه الذي خدع أخته وأغواها ، ويفكر الراوي في الزواج من تلك الفتاة لكنه يتذكر الظروف التي تمنعه من ذلك فيحجم ، ويسافر بعد ذلك " وفي مساء أحد الأيام كان ذلك المتحدث ومعه رب المنزل يدخلان السينما فالتقيا في باب الدخول بإحدى بائعات الهوى . ولم يكد يراها المتحدث حتى أشار إليها وقال لزميله :" تلك هي بطلة القصة فهل عرفت الآن ماذا جرى لها؟"،وهكذا تنتهي هذه القصة ، وبغض النظر عن سذاجة السرد وعاديته وإخباريته ، فإن القصة قائمة على فكرة رومانسية ساذجة وهي : إن عدم الزواج بالفتيات اللائي تزل خطاهن كفيل بأن يقودهن إلى احتراف البغاء ، وقد كان موضوع فتيات البغاء والعطف عليهن موضوعا ثابتا في أغلب القصص الرومانسية في تلك الفترة، وقد استولى على عدد مقدر من قصص عثمان علي نور ، والشخصيات هنا مجردة من اللحم والدم فهي مجرد رموز مسطحة ، وتنطبق فكرة الحبكة الزائفة على قصص أخرى لعثمان علي نور مثل " الحظ الساخر "[2] التي تتلخص فكرتها الأساسية في أن المال يذهب للغني الذي لا يحتاج إليه ، وهكذا .

---

[1] عثمان علي نور ، الحب الكبير ، دار القومية للثقافة والنشر ، د. ت ، ص ٨٩ .

[2] الحب الكبير :٤٧ .

ثانياً :الحبكة المفككة :

يستخدم آيان رايد مصطلح (تنسيق الخطة الروائية) المأخوذ عن برنادير ماثيوس بدلا عن مصطلح (الحبكة) ، ربما لأنه يرى أنه أوسع في دلالته من مفهوم الحبكة التي كادت تحتكره القصة البوليسية ، وهو يرى أن الإصرار على تناسق الخطة الروائية قد افتتحه بو متأثرا بالعقد النفسية ، والألغاز البوليسة التي كانت تتسلط على فكره ،فتركيزه على تفاصيل الحبكة القصصية يعتبر جزءا من اهتمامه بالألغاز البوليسية ، وبالمواقف والصور المرتبطة بصور التركيز على النفس ، أكثر من ارتباطه بفن القصة القصيرة في حد ذاته[١] .

وقد استبعد رايد تنسيق الخطة الروائية سمة أساسية للقصة القصيرة ، وبنى هذا الاستبعاد على أساسين:

- إن التناسق الروائي الموجود في بعض القصص لا يمنحها تميزا ، فالتناسق ليس له علاقة بالمستوى الفني للقصص ، والتركيز الزائد على البناء الذكي يقترن بتقديم نقطة تحول نهائية مفاجئة تأتي لتحل مشكلات البناء في القصة وليس لتوضيح معنى القصة ، وقد دلل على ذلك ببعض قصص القاص الأمريكي أو.هنري التي لاحظ فيها أن بناء القصة عنده مصطنع متكلف، والدوافع التي تحرك الشخصية سطحية ، وبالتالي فهو يقدم لنا فنا زائفا .

---

[١] آيان رايد ، القصة القصيرة : ١١٦ .

- إن التناسق الروائي غير موجود في كثير من القصص الجيدة ، فأحداث القصة ليس من الضروري أن تنحصر في نمط معين ،والقصة القصيرة تعمل بحسب ما يتطلبها الشعور الذي تعبر عنه دون ارتباط بالزمن، وليست كالرواية التي تتسلسل في فصول مختلفة ، فقد تكون القصة بلابداية أو نهاية ، وقد كان تشيخوف نفسه ينادي باستئصال البداية والنهاية من القصة القصيرة، ورايد يدعم مقولة تشيخوف بالقول إن الآراء القديمة التي تنص على ضرورة وجود بداية ونهاية قد اختفت في مكان تصبح فيه الحقيقة الوحيدة هي الحياة . وبعض القصص القصيرة نجد نهايتها في بدايتها فهي ذات بناء دائري .

وهذا التصور لرايد قريب مما سماه بعض النقاد بالحبكة المفككة " التي تتوالى حلقاتها وفق نظام دقيق انتقاه الكاتب بطريقة تخدم الفكرة ذاتها "[١].

وبانتفاء الحبكة المنظمة التي تتوالى أحداثها مرتبة في الزمان ، تتخذ القصة القصيرة مسارات أخرى معقدة ، وهذه المسارات هي :

- التكرار .
- التوازي .
- التداخل .

[١] علي عبد الخالق، الفن القصصي : ٥١ .

التكرار:

وفيها تدور عدة أحداث في وقت واحد ، ويتم رصد هذه الأحداث من وجهات نظر عدة تقدم المشهد السردي من كل جوانبه معتمدة على خاصية التكرار ، لكنه ليس تكرارا آليا ، لكنه تكرار يقدم إضافات جديدة كل مرة ، بحيث تضيء كل إضافة جانبا كان خافيا علينا من قبل، أو تجعلنا نرى جانبا معروفا بطريقة جديدة ، ويضرب عبد الله إبراهيم مثلا لهذا النوع من السرد رواية " الرجل الذي فقد ظله " لفتحي غانم ، و" ميرامار " لنجيب محفوظ ، ويرى أن هذا النوع من السرد يتميز بضمور حركة الزمان وتكرار الوقائع والأحداث والشخصيات [1] .

ويمكن أن نمثل لهذا النوع برواية مثل "موسم الهجرة إلى الشمال" [2] في بعض فصولها حيث تتناوب شخصيات مختلفة رؤيتها لمصطفى سعيد مما يفضي بالقارئ إلى رؤى متعددة عن مصطفى سعيد تكسب الشخصية ثراء وغموضا .

ويعمل هذا النمط من السرد على إغناء العمل السردي ، وفتحه لآفاق التأويل حيث تعمل الرؤى المتضاربة والمغايرة لبعضها البعض على إراقة ظلال من الشك على الروايات المختلفة تاركة للقارئ استنتاج الحقيقة بالتدقيق في الرؤى المختلفة ، إنه أشبه بمحضر للشرطة تسجل فيه شهادات الشهود المختلفة وعلي القاضي الوصول للحقيقة عبر كل ذلك .

---

[1] المتخيل السردي : ١١٢ .

[2] انظر الرواية ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٦٦ .

ومن أهم الأمثلة لذلك قصة روايات شهود تاريخ طيفور الكبجابي "[1] لمحمد المهدي بشرى، ففي هذه القصة " تتناوب الروايات المتناقضة على سمع الراوي الذي حاول أن يجمع تاريخ طيفور الكبجابي ، فقد سمع الراوي بهذا الاسم ، وامتلأ ذهنه بصورة خيالية للرجل ، وعندما قابله انهارت تلك الخيالات والأوهام ، وبدأت تتكون صورة متناقضة عن الرجل تناثرت من مصادر شفوية شتى.

التوازي:

وفيها يتجزأ الخطاب القصصي على أكثر من محور ، بحيث تتعاصر الأحداث زمانيا في وقت وقوعها ، مما يفضي إلى تزامن عناصر المتن كونها تحدث في زمان واحد وأمكنة مختلفة ، مثل رواية "مالك الحزين " لإبراهيم أصلان[2] ، ومثل قصة عيسى الحلو " رجلان وزاويتان متقابلتان " ، ففي زاويتين متقابلتين يجلس رجلان هما (متولي) ، و(ابن أخيه) ، يفكر متولي في قتل ابن أخيه حتى يرث المنزل الذي آل إلى الفتى من والده ، وابن أخيه يفكر في الزواج من ابنة عمه (ابنة متولي) حتى يجتمعوا جميعا تحت سقف واحد ويخمد لهب الكراهية الذي استعر بسبب الفقر ، وتنتهي القصة بتقدم كل منهما نحو الآخر في نهاية يتركها القاص مفتوحة لكل الاحتمالات .

---

[1] الصمود والانهيار : ٥٠ .

[2] المتخيل السردي : ١١٠ .

التداخل :

وهو أكثر هذه الأنماط شيوعا في القصة الحديثة ،وفي التداخل ينتفي التتابع في قص الحدث ، كما ينتفي التسلسل الزمني الذي لمسناه في القصة السابقة لمصطفى مبارك .

وفي السرد التداخلي لا يتقيد السارد بالزمن ، فيظل الزمن يتراوح جيئة وذهابا بسيولة وتلقائية ، وينفسح المجال لتيار الوعي ، وبوح الشخصية بهواجسها وصراعاتها وآمالها .

وسنرى تحليلا لهذا النوع من القص الذي يعتمد على حبكة مفككة في المبحث التالي الذي سنحاول فيه أيضا أن نخضع هذه التصورات النظرية عن السرد والراوي والحدث والحبكة للحقل التطبيقي عبر دراستنا لخطاب الغيطاني القصصي .

آليات السرد وبناء الحدث عند الغيطاني

تمثل مجمل أعمال جمال الغيطاني السردية حقلا خصبا لدراسة آليات السرد ، وبناء الحدث القصصي.

وقد اختارت الدراسة مجموعة الغيطاني " أوراق شاب عاش منذ ألف عام " لتكون مجال بحثها التطبيقي في هذا المبحث ، لما تحمله هذه المجموعة من قيمة فنية عالية ، عبَّدت طريقها إلى الترجمة للعديد من اللغات ولما توفره لغة وتقنيات الغيطاني من خصوبة سردية تغني تصوراتنا النظرية في آليات السرد .

أصدر الغيطاني مجموعته القصصية الأولى " أوراق شاب عاش منذ ألف عام " في عام١٩٦٩ ، وتحتوي هذه المجموعة على خمس قصص هي : أوراق شاب عاش منذ ألف عام ، المقتبس من عودة ابن إياس إلى زماننا ، أيام الرعب ، هداية أهل الورى لبعض مما جرى في المقشرة ، كشف اللثام عن أخبار ابن سلام . وسنبدأ تحليلنا لهذه المجموعة من قصتها الأولى وهي "أوراق شاب عاش منذ ألف عام "[1] والتي سنورد نصها الكامل فيمايلي تسهيلا لمتابعة القارئ للدراسة .

[1] جمال الغيطاني ، الأعمال القصصية ، المجلد الأول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ ، ص٧ ، وقد أوردنا نص القصة كاملا في ملاحق الرسالة حتى يتضح تحليلنا السردي لها .

أوراق شاب عاش منذ ألف عام

مقدمة :

" عثر علماؤنا على هذه الأوراق أثناء عملية تنقيب في المنطقة الواقعة شمال مصنع المرئيات رقم ستين ، حيث قامت منذ ألف عام مدينة كبيرة يحتمل أن يكون اسمها "ألمنيا" أو "أسيوط" ، وتخص تلك الأوراق أحد سكان هذه المدينة ، وقد كتبها أثناء الحرب التي نشبت في تلك الأحقاب البعيدة بين أجدادنا على ضفاف النيل وبين دويلة صغيرة لم يصلنا غير معلومات ضئيلة عنها ، وكانت تسمى إسرائيل . لكنه من المعروف أن هذه الدويلة قد اختفت تماما بعد ذلك وضاعت أخبارها نهائيا ، ونرى هنا مشاعر أحد أجدادنا في هذا العصر البعيد حيث يبدو أن وطنه كان يتعرض لبعض الأخطار ، كما نلمس أيضا إحساسات أبناء هذه الفترة المليئة بالتناقض قبل انتصار الاشتراكية في كوكب الأرض كله ، كذلك أورد هذا الشاب مختارات من قراءاته ومن معالم العصر ، وقدمنا هذه الأوراق كما هي ، فيما عدا توضيحات بسيطة راعينا أن تكون في أضيق الحدود ، إننا لا نعرف تفصيلات كثيرة عن كاتب هذه الأوراق ، لكننا لا نملك إلا الإحساس بالاحترام لأحد المكافحين الأوائل المجهولين لنا والذين مهدوا لحياتنا هذه "

•

كانت مدينتي مظلمة تماما ، المباني الكبيرة أشباح هائلة لا تفصح عن تفاصيلها ، كان الصمت مستكنا في الزوايا والأركان لا انفجارات ، لا

صوت مدافع ، عدت أصغي إلى الراديو ، الموسيقى العسكرية ، صمت مضن مرهق منذ الظهيرة ، لمح أحد الزملاء شعلة ضوء في نافذة علوية ، عندئذ صحنا كلنا .. طفوا النور ..طفوا النور .. هبت موجات متتابعة من الهواء ، أمام بيت قديم جلس رجل عجوز أصر على السير معنا كان يؤكد أنه قد رأى أربع طائرات . لم يعرف بالضبط إن كانوا من طائراتنا أو طائراتهم ، انقضوا ثم ارتفعوا حتى شك في أنه هو الهدف المقصود . ابتسمت في الظلام، عدت أصغي إلى الراديو ، صاحت امرأة تأمر طفلها بالسكوت، سقط وعاء نحاسي في طابق علوي ، عامت رائحة غامضة في الفراغ ، قال المذيع .... وخاضت قواتنا معارك رهيبة فوق الأرض المصرية ..

صاح شاب لم أره .. ما معنى ذلك .. أدرت المؤشر ، لكن الصمت حاد قاس ، عاد المذيع يكرر البيان ، إحساس غامض بأن ثمة أشياء هائلة تحدث ، صحيح المسافة بعيدة ، أين سيناء من مدينتنا ؟ (كانت المسافة من منطقة سيناء التي كانت في هذا الوقت صحراء تماما إلى أقصى نقطة في الوادي تعتبر بعيدة بمقاييس هذا العصر) لكني شعرت بالخطر ، ثم ما الذي يحدث لو انهار سد أسوان؟؟

ستغرق المياه أرضنا بعد ساعات ، عدت أصغي إلى الأصوات الخافتة .

ـ ليس من المستبعد أن يضربونا هنا ..

ـ إنهم كلاب عمي لا يفرقون بين شيء وشيء ..

اقترب مني أحد الجيران .. أشار إلى الراديو ..

ـ هذا يعني أنهم فوق أرضنا !!

حملقت في العتمة اللزجة " خرس الراديو " لم يعد قادرا على أعطائي أي شيء ، ترى ما الذي يحدث؟ ما الذي يجري ؟ أريد أن أعرف ، فليحدث مايبدد هذا الغموض الذي يخنقني ..

لكن الصمت كان قاسيا ، لمحنا شعلة ضوء ، فعدنا نصيح .. طفوا النور .. طفوا النور ..

" صفحة من المذكرات "

•

بلادي بلادي بلادي
لك حبي وفؤادي
هنا القاهرة ..
لحظة صمت ..
موسيقى عسكرية ..
مصر التي في خاطري وفي دمي ..

" الإذاعة في صباح باكر من الأيام الأولى ليونية "

•

اقشعر جسدي ، أغنية كئيبة .. رمادية تثير في نفسي انقباضا مؤلما ، كل شيء في خطر ، خرجت بسرعة من حجرتي الضيقة إلى شوارع مدينتي الضيقة ، كان الصباح صافيا جدا ، السماء براقة جدا لكني أحسست بالسماء حمراء كالدم ، مخنوقة ، شيء ما يرثي .. ما هو ؟ لا أدري . ربما النهر الكبير، ربما الناس الأطفال الصغار في زحامهم حول بائع حلوى أمام مدرسة ، المسافرون لحظة الوداع ، ربما همسات الفتيات في المساء ، ربما

الأشجار وهسيس الحشرات بين أغصانها ، هذا الجبل ، تلك الكتب . قال الراديو : قواتنا تقاتل في الخط الثاني ، طحنني السؤال كحجري الرحى : أين مواقع الخط ؟ لم تسعفني الخرائط التي لا معالم لها ، شرب مدير المكتب قهوته ، تحدث عن روميل.. (قائد نازي عاش في النصف الأول من القرن العشرين) . وتكلم عن " الحرب العالمية والعلمين " ، وتساءل أخيرا عما إذا كانت دور السينما تغلق في المساء أم تفتح أبوابها ؟.. ثم قال إنه من الممكن للسينما أن تعمل في أيام الغارات إذا ما أحكم إغلاق المبنى ، ومنع تسرب الضوء ، قمت واقفا وخرجت ، في العصر لم أستطع النوم ، كنت مرهقا .. منهكا .. قال ساكن الطابق العلوي ..

ـ ضربونا الأمريكان ..

ردت عليه امرأته البدينة ..

ـ صحيح بينزلوا البلد ويفتحوا بطون الستات ؟

صاح الرجل ..

ـ يا ولية إحنا رحنا فين .. والله يوم ما تحصل نموت أحسن ؟

تصايح أطفال في الحارة ، نظرت إلى الكتب المكومة فوق أرض الغرفة، زحف صرصار فوق الجدار ولم أحرك أصبعا ، ترى ماذا يفعل أصحابي في القاهرة ؟ الغارات لا تهدأ فوقهم ، لا بد أن حالهم أحسن مني ، كان من المفروض أن أنام حتى أستطيع السهر في نوبة المقاومة ، جفوني ثقيلة وذرات الرمل تملأ عيني ، لكم أنا في حاجة إلى النوم ، النوم حتى أسهر ، حتى أرى شعلات النور التي تثقب ظلام المدينة ، لكنني قمت بسرعة ، خرجت إلى الطريق ..

" صفحة من المذكرات "

إني أشعر ببرودة أشد من برودة الماء
إني أشعر بحرارة أشد من حرارة النار
ويغرق جسمي في العرق بينما أهتز من شدة البرد
هناك غشاوة على عيني ولا أستطيع الرؤية.

"شكوى الإله رع إلى إيزيس"

تسلل اللون الرمادي القاتم في خبث إلى الفراغ ، غرقت البيوت القديمة في صمت ما بعد الغروب ، أسرع المارة إلى بيوتهم ، حامت في الشارع رائحة شيء يحترق في مكان ما ، عند ناصية ضيقة رأيت زحاما ، وقفت أسمع المذيع .. همس أحد الواقفين :

ـ انسحبت قواتنا إلى الضفة الغربية .

قديما نصحني صديق أن أتمضمض بالشبة لأزيل آلام أسناني .. كان الطعم مرا قاسيا مثيرا للقيء ، لكني مضغته في بطء ، جف حلقي ، لمع نجم كبير في الطرف القصي للسماء ، بدا الجبل خطا باهتا على الناحية الأخرى ، وكان النهر يمضي هادئا بلا ضجيج .

" صفحة من المذكرات "

•

وفي هذه السنة نقص ماء النيل ، فشحت الغلال . ونزل الوباء في الناس ، فكادت مصر تخلو من سكانها . وكان النيل يفيض على الأرض فلا تجد من يزرعها .

"تاريخ قديم "

أنا الملك سوريد ابن الملك البودشير ، بنيت هذه الأهرام في ستين عاما ، فليهدمها من يشاء في ستمائة سنة علما بأن الهدم أيسر من البناء ؟

" التاريخ الأسطوري "

" وما قتلوه وما صلبوه ، ولكن شبه لهم "

" قرآن كريم "

•

كنت أعبر الميدان في البلدة ، كان خاليا غارقا في عصر أصفر كئيب ..زحفت عربة نقل كبيرة فجأة.. ! لا أدري من أين جاء كل هذا العدد من الناس ، أفندية أسرعوا إلى العربة ، امتدت الأيدي إلى حمولة البطيخ .. خبطت الأكف على الثمار الخضراء ، تزايد الصياح ، حملقت البيوت الواطئة في صمت ، رفعت عيني إلى دار السينما ..

نجاة الصغيرة تركب دراجة ، يقودها الشاب خفيف الدم حسن يوسف .. وقد أحاطها بذراعيه .. فيلم شاطيء المرح .. أسبوع ثالث بناء على طلب الجماهير ..

عاودني طعم الشبة المر ، الهواء ساخن كالماء الدسم ، العرق مثير ، لزج ، في المساء تمنيت أن ينزل المطر ، ينزل ، ينزل ، ثم ينزل . أكلني الحنين .. الباردة الرطبة وأقسمت في سري لو نزل المطر فسأقف في الميدان الكبير أتلقاه ، لن أجري أبدا ، لكن هيهات أن يحدث هذا في أيام الصيف المجدبة تلك ، كانت السماء صافية تماما ، ورأيت مدينتي الصغيرة علبة ضيقة ملقاة بعيدا عن الدنيا ، وتذكرت أرض واق الواق ، وجبال قاف ، والبحارة المسافرين في بحار بلا شطآن ، والطيور الصغيرة الضعيفة المهاجرة التي لا تجد قلبا حنونا تأوي إليه.عندما انقضى النصف الأول من الليل دقت

الساعة الكبيرة في بهو المحطة ، حملقت إلى الطريق الممتد في جوف الليل .. من يدري .. ربما سقط المطر في المدينة الكبيرة .

" صفحة من المذكرات "

اللهم بقدرتك أجر نيلنا ، وبلغ به المنافع ، اللهم أنبت لنا الزرع ، وادر لنا الضرع ، اللهم لا تؤاخذنا بما جنته أيدينا ، اللهم دعوناك كما أمرتنا ، فاستجب لنا كما وعدتنا .

" من خطبة استسقاء "

•

كان زحام الأتوبيس شديدا ، نظرت امرأة إلى رجل يحاول الالتصاق بها في حذر .

في أقصى الميدان كانت مئذنة الحسين تنتصب رشيقة تطعن الفراغ ، الرجال يدخلون الجامع في خشوع منكسي الرؤوس ، فوق الرصيف وقف رجل بدين يصيح ملوحا بيديه ..

ـ عندنا الدواء الشافي من جميع الأوجاع ، قرش صاغ واحد ياسلام .. عندنا ..

بجوار باب الفندق جلس جزار بدين ، قصير جدا ، قال لجاره الحلاق ..

ــ بنينا كل شيء لكن ينقصنا تربية النفث ، أي والله أهم شيء نثيناه تربية النفث .

من النافذة رأيت فتاة تقف في الشرفة المقابلة ، حملقت في لحظة .مسحت شعرها بيدها . ضحكت . تثني جسمها وتشير إلى الطريق . عدت أدور بعيني في الحجرة وطعم الشبة المر يدور في فمي ، من أسفل صاح بائع صحف ..

ــ الحق ياجدع .. حرقوا أمريكا في فيتنام ياجدع ..

تمـددت فـوق الـسرير .. راح المـساء يهـبط رماديـاً مقبـضاً ، لم أنم ، ثاني ليلة في المدينة الكبيرة .. قلت للمسؤول الكبير ..

ــ أستطيع عمل أي شيء تطلبونه سواء في بلدتي أو هنا ..

هـز رأسه وقال:

ــ كل شيء وله وقت .. عندما نحتاجك سنبعث إليك ..

وعندما عدت إلى الطريق تذكرت بلدتي والطريق إليها ، خفق قلبي ، لم أع من قبل معنى وجود كلاب فوق أرض بلادي ، شيء لزج حقير أهان رجولتي ، رجال أجلاف اقتحموا بيتي واغتصبوا أختي أمام عيني ، أسمعها تتأوه ولا أتحرك ، تغوص أسناني في الأرض الصلبة ، لكن بلا فائدة (وهذا يؤكد لنا أن أجدادنا قد تعرضوا لمتاعب مؤقتة مع هذه الدويلة الصغيرة التي لم تعمر كثيرا) . نظرت إلى الخارج . الليل ينزل فوق المدينة الهادئة بلاضجيج ، إن لم أصل إلى شيء الليلة فسأرجع إلى بلدتي، إلى العلية الضيقة ، الثرثرة على المقاهي ، الحديث عن النساء ، كلام زميلتي عن المسبك ، التخديعة ، المسلوق .

نظرت في الساعة ، بعد قليل أنزل ، آخر الليالي في المدينة ثم .. لا أدري!

" صفحة من المذكرات "

•

يجب أن نجد حلا للشبان الذين لا زالوا يتسكعون على النواصي . افتحوا لهم أبواب معسكرات المقاومة الشعبية ...(صورة تمثل شبانا يضعون أيديهم في جيوبهم ، ويجلسون على السور الحديدي أمام الأمريكيين) .

هجوم جريء لثوار فيتنام .. مصرع ألف جندي أمريكي .

علي أفندي إبراهيم يشكر ضباط وجنود نقطة الناحية لمساعدتهم إياه في ضبط جاموسته المسروقة .. فلهم الشكر .

مصرع جين مانسفيلد صاحبة أضخم صدر عرفته السينما العالمية ، انفصل رأسها عن جسمها !!

الأمم المتحدة تفشل في اتخاذ قرار

أين تقضي السهرة هذا المساء ؟

كفروبيد أقوى مبيد ..

" من صحف الأيام الأخيرة من يونيو "

•

أحمر .. أزرق .. خطان لونهما أصفر . اللافتة المقابلة تضيء وتنطفيء .. المقهى مزدحم بالناس .. قال صديقي وهو يرفع نظارته التي انزلقت على أنفه..

ــ لا بد من الالتحام بالناس والنزول إليهم .. والتحدث معهم ومعايشتهم .

أكل قطعة خيار صغيرة مملحة ، شرب من كوب البيرة جرعة .

ــ هكذا يكون العمل ، وإلا فلا ألست معي .....

صمت برهة .. سألني فجأة !

ـ إلا قل لي .. أخبار الثورة الثقافية اختفت هذه الأيام .. ألا تعرف ما وصلت إليه؟

هززت رأسي .. قمت واقفا .. أحسست بطنين في أذني . أحد الزنابير التي تطن فوق حقول صعيدنا قد حاذى رأسي .. عدت إلى الطريق .. الشوارع حبلى بفتيات جميلات ، وشبان متأنقين .. الفساتين قصيرة جدا ، والأرداف تترجرج تحت القماش . أمام محل بيع العصير وقفت عربات طويلة يشرب أصحابها أكواب المانجو والفراولة .. تزايد ظمئي .. لكنني مضيت .. هل أبعد أم أظل ماشيا بلانهاية ؟! أم أذهب إلى الفندق وأنام ثم لاأصحو إلا بعد ألف عام .. أعود إلى الشوارع طويل اللحية..قذر الأظافر .. زائغ العينين .. تحملق في العيون مستنكرة .. تمتد الأيدي تتفحصني ..البنايات غريبة لا تتسع لي .. الطعام ليس كما تعودته .. حتى الماء أجد فيه طعم الشبة .. المر .. أشعر بوحدة.. بخوف .. أتمنى لو تقلصت .. لوتلاشيت فأعود من حيث جئت .

أشعلت سيجارة .. نفذت رائحة الدخان إلى أنفي .. كانت الأضواء تختلط ببعضها في نهاية الطريق ، تمنيت لو أن معي صديقة ، حلوة ، رقيقة، صوتها هادئ عميق ، تومئ بذقن صغيرة ، حلو ، يبدو في عينيها الحلوتين بريق يبعث الدفء في نفسي .. أتكلم وتتكلم وأسمع .. أتكلم وتصغي . أخذت نفسا عميقا .. وبدت لي حجرة الفندق بسريرها الحديدي الأسود الضخم مقبرة هائلة ضخمة يمرح فيها دراكولا ، يحملق إلى الباب في انتظاري .. يلمع نابانه ، يقطر منهما الدم .. لمعت أضواء السينما ، تمايل المطرب على شاشة التلفزيون .. لم أسمع ما قاله .. مشيت متمهلا .. قالت امرأة لرجل عجوز:"هو فاكر الفلوس اللي بسيبها لي تكفي .. والله بستلف على العشرة صاغ عشرة تانيين علشان أكفي العيال عيش حاف بس .. قل له يجي أنا تعبت !! الحمل تقيل علي ومش قادرة أشيله لوحدي .. "

" صفحة من المذكرات "

•

لو مت ع السرير ابقوا أحرقوا الجسد

ونطورو رمادي على البيوت

شوية لبيوت البلد ..

وشوية ترموهم على(تانيس)

وشوية حطوهم في إيد ولد

ولد أكون بسته ولا أعرفوش

" شعر عامي ..حجاب "

•

قلت لصديقي الذي التقيت به قرب الفندق ..

ــ وهكذا أنا حائر .. لا أعرف هل أرجع أم أبقى ..!

حملق في .. أسند كوب العصير الفارغ إلى تربيزة الرخام.

ــ اسمع .. مازن سافر إلى الإسماعيلية .

ــ من مازن ؟

ــ أي واحد .. أنا نويت .. الجو هناك سنجد فيه ما نبحث عنه ..

بللت شفتي بلساني .. وضعت يدي على كتف صاحبي ، عيناه تلمعان لمعانا غريبا ، سألتقي بكثيرين أمثاله .. بالتأكيد ستجيء ليال مشحونة بما أنا في حاجة إليه .. قلت ..

ـ نلتقي غدا ..

ـ هات معك بطانية وزمزمية ماء

ــ إلى اللقاء ..

لـن أعـود إلى الغرفـة الـضيقة .. إلى الفتـاة الـتي تلـوح بيـدها .. سـأدور في الطرقـات حتـى يـسحب الليـل نفـسه .. وتتـساقط ذرات النهـار في الفـراغ . ثـم أرحل .

•

يفتتح الغيطاني قصته بمقدمة تعمق الإيهام بحقيقة مـا يـروى ،وذلـك عـن طريق الـسرد الموضـوعي الإخبـاري المـصاغ بلغـة تقريريـة شـبه محايـدة ، وعـبر راو أقـل معرفـة مـن الشخـصية بالأحـداث ،فقـد عثـر هـذا الـراوي علـى وثيقـة تحتوي علـى مـذكرات شـاب عـاش قبلـه بـألف عـام ، فالمـصدر الـذي يـستقي منه الـراوي هو هـذه الوثيقـة التي وجدهـا ، فهـو لا يعلـم مـن أخبـار هـذا الـشاب سوى أوراقه التي وجدها ، ويعمق الغيطاني هذا الإيهام عن طريق نثـر ذرات مـن الـشك علـى المـروي عنـدما يقـول مـثلا " لم يـصلنا غـير معلومـات ضـئيلة عنهـا "، أو يقـول عـن مدينـة الـشاب إنهـا " مدينـة كـبيرة يحتمـل أن يكـون اسمها " ألمنيا " أو"أسيوط" أو " حيث يبدو "،وغيرها من الإشارات .

تـسهم مثـل هـذه الإشـارات في فـتح فجـوات في الخطـاب تـستفز المتلقـي داعية إياه للتيقظ وإكمال ما لم يقله النص ، فهو قص لا ينهض علـى قـدمي راو مهيمن كلي العلم يسعى جاهدا لاستلاب المتلقي والسيطرة عليه ، كمـا يحـدث في القـصة التقليديـة ، فالمقدمـة تقـدم لنـا هنـا نـصا ناقـصا ومفتوحا ،وعلى القارئ إكماله وسد ثغراته ، ويعمق هـذا الـنقص أن الأوراق التي تلي المقدمـة مـسرودة بـضمير المـتكلم أي مـن رؤيـة ذاتيـة بعالمهـا المحـدود النـسبي الـذي يغيـب أو يخفـت فيـه حـضور العـالم الخـارجي ، ويـدعم هـذا النقص أن الأوراق لا تتبع تسلسلا مطردا يجري وفق حبكـة تقليدية .

ينتمي الراوي في المقدمة لنمط الراوي غير المشارك الذي تقف مسافة زمانية ومكانية بينه وبين الحدث، فهو لايشارك في صناعة الأحداث ، وهو راو من الخارج لا يدعي سبر غور الشخصية، بل يصرح أنه لا يعرف عنها شيئا كثيرا : " إننا لا نعرف تفصيلات كثيرة عن كاتب هذه الأوراق "، وهو وسيط إخباري بين كاتب الأوراق والقارئ ،لكن ذلك يجب ألا يخدعنا ، فرغم أن المقدمة تبدو محايدة من الظاهر ، إلا أنها لا تخفي تعاطفها مع الراوي الآخر (كاتب الأوراق) .

وقد بدرت من راوي المقدمة العديد من الإشارات التي تشف عن تضامنه مع الراوي الثاني ، فهو راو منحاز لبطله ، نلمح ذلك في مثل قوله " لكننا لانملك إلا الإحساس بالاحترام لأحد المكافحين الأوائل المجهولين لنا والذين مهدوا لحياتنا هذه " ،وهو راو واع ، ومنحاز لقضايا أمته حينما يصف إسرائيل بأنها دويلة صغيرة آلت إلى زوال ،وهو راو صاحب توجهات فكرية ذات صبغة اشتراكية : " كما نلمس أيضا إحساسات أبناء هذه الفترة المليئة بالتناقض قبل انتصار الاشتراكية في كوكب الأرض كله " ، وهي توجهات لديها علاقة وثيقة بالكاتب ، والمد الاشتراكي في مصر الستينيات.

والسارد في المقدمة هو سارد خفي ، ومهمة السارد الخفي كما يقول معاوية البلال هي بث مزيد من التحفيزات ، وتأكيد المشهد والإعداد له، والتهيئة للمشهد الذي يليه[1] ، وقد قدم الراوي هنا سرده بضمير الغائب

---

[1] معاوية البلال ، ثنائية السرد والحوار في تجربة أحمد الفضل القصصية ، مجلة الخرطوم ، العدد الحادي عشر ، أغسطس ١٩٩٤ : ٤.

منتميا لما يسمى بالسرد الموضوعي، وفي هذا النوع من السرد فإن ذات السارد تتوارى خلف الخطاب السردي ، وتصبح عنصرا ثانويا ليبرز الموضوع بدلا عنها ويحتل المشهد السردي[1] .

بمتن النص يعود الغيطاني للسرد الذاتي ، وفي السرد الذاتي الذي يستخدم ضمير المتكلم "يعمد الكاتب إلى إبراز الذات الساردة للراوي ،بل وتضخيمها وتحويلها إلى محور للعالم الروائي الذي يحكيه ، فكل شيء قريب أو بعيد بالنسبة لموقع هذه الذات ... فهي المعيار لكل شيء"[2] .

وبتغير الراوي من راو موضوعي يروي بضمير الغائب ، إلى راو ذاتي يروي بضمير المتكلم ، تتغير طبيعة السرد ، ولغة السرد كما يتضح من الجدول التالي، جدول رقم (٦) ،الذي يلخص لنا طبيعة السرد في قصة "أوراق شاب "،ويبين مدى الاختلاف السردي بين جزأى القصة وهما المقدمة والأوراق:

[1] انظر في السرد الموضوعي : الراوي والنص القصصي :١٣٤ .

[2] السابق : نفس الصفحة .

جدول رقم (٦)

طبيعة السرد في قصة " أوراق شاب عاش منذ ألف عام "

الجزء	نوع السرد	صفة السرد	ضمير السرد	زاوية السرد	لغة السرد	عدد سطور السرد
المقدمة	موضوعي	تقريري ، أخباري ، شبه محايد	هاء الغائب	خارجية ترصد الأحداث من الخارج	إخبارية ، تاريخية ، صحفية .	١١
الأوراق	ذاتي	داخلي ، نفسي	ياء المتكلم	داخلية ترصد الأحداث من الداخل من خلال استبطان الراوي لذاته	فنيـة	١٧٠

لقد هيمنت الرؤية الداخلية التي تروى بضمير المتكلم على مجمل ما تبقى من المتن بعد أن استحوذت الرؤية الخارجية على المقدمة ، وبلغة الأرقام فبينما امتلك الراوي الخارجي في المقدمة ١١سطرا من مجمل الشريط السردي ، فإن الراوي الذاتي قد امتلك١٧٠سطرا ، أي استولى الراوي الذاتي على مجمل عملية السرد ، فما الذي يمكن أن يقدمه السرد الذاتي الذي يروى بضمير المتكلم لهذا النص ولغيره من النصوص ؟ وما التغيير الذي أصاب النص عندما انتقل من السرد بضمير الغائب إلى السرد بضمير المتكلم؟

يقدم ضمير المتكلم عددا من المزايا المهمة[١] التي تسم النص ، وتؤثر في المسرود أو المروي ، وتغير الزاوية التي ينظر بها إلى هذا المسرود .

أول ما قدمه السرد الذاتي لهذا النص هو أن زاوية الرؤية قد انتقلت من العالم الخارجي إلى العالم الباطني ، وبذا تحول الراوي من كونه أداة للعرض إلى شاشة عرض ، فرحى الحرب الدائرة في الخارج لاينتقل لنا منها إلا أصداؤها ، وذلك عبر الذات الحساسة للراوي :

"كانت مدينتي مظلمة تماما ، المباني الكبيرة أشباح هائلة لا تفصح عن تفاصيلها ، كان الصمت مستكنا في الزوايا والأركان ، لا انفجارات، لا صوت مدافع".

---

[١] انظر في سمات الرؤية الداخلية والسرد الذاتي والتي استفدنا منها في هذا التحليل :

١. عبد الله إبراهيم ، المتخيل السردي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ،١٩٩٠ .
٢. عبد الرحيم الكردي ، الراوي والنص القصصي ، ط٢ ، دار النشر للجامعات ، القاهرة، ١٩٩٦، وغيرها.

والهم الوطني العام قد ذاب في تلافيف الهم الذاتي للراوي ، بحيث تعذر أن نفصل بينهما :

" عند ناصية حارة ضيقة رأيت زحاما ، وقفت أسمع المذيع ..همس أحد الواقفين:قواتنا انسحبت من الضفة الغربية . قديما نصحني صديق أن أتمضمض بالشبة لأزيل آلام أسناني .كان الطعم مرا قاسيا مثيرا للقيء" .

عالم السرد الذاتي داخلي ، حيث الذات هي محور العالم ومصب أحداثه، وفيه تنفتح الذات على داخلها المجابه بخشونة العالم ولاحساسيته وفوضاه ، وذات الراوي هنا فائقة الحساسية، كما نرى في المقاطع التي اقتبسها الراوي ، ومنها هذا المقطع الفرعوني :

إني أشعر ببرودة أشد من برودة الماء

إني أشعر بحرارة أشد من حرارة النار

ويغرق جسمي في العرق بينما أهتز من شدة البرد

هناك غشاوة على عيني ولا أستطيع الرؤية

وهي ذات شديدة التأذي من العالم ، حادة الشعور بالأخطار التي تحدق بوطنها :

"اقشعر جسدي ، أغنية كئيبة تثير في نفسي انقباضا مؤلما ، كل شيء في خطر، خرجت بسرعة من حجرتي الصغيرة إلى شوارع مدينتي الضيقة ، كان الصباح صافيا جدا ، السماء براقة جدا لكني أحسست بالسماء حمراء كالدم ، مخنوقة ، شيء ما يرثي .. ماهو ؟"

وهواجسه تطارده في كل مكان :

بدت لي حجرة الفندق بسريرها الحديدي الأسود الضخم مقبرة هائلة يمرح فيها دراكولا ، يحملق إلى الباب في انتظاري ، يلمع ناباه ، يقطر منهما الدم" .

امتاز هذا السرد الذاتي بالقدرة على الانفتاح على العقل الباطن وتيار الوعي باعتباره مستودعا غنيا بالرغائب والأحلام " ورأيت مدينتي الصغيرة علبة ضيقة ملقاة بعيدا عن الدنيا ، وتذكرت أرض واق الواق ، وجبال قاف، والبحارة المسافرين في بحار بلا شطآن ..."، فتغيرت طبيعة اللغة ، فعلى النقيض من اللغة المحايدة الباردة في السرد الموضوعي بضمير الغائب في المقدمة ، بدت اللغة هنا موارة محتشدة لتتوغل لسديم الباطن وجزره النائية .

كما اتسع السرد للمناجاة الداخلية باعتبارها اعترافا من الذات للذات في مساحة من البوح والصدق والحميمية "تمنيت في هذه اللحظة لو أن معي صديقة ، حلوة ، رقيقة ، صوتها هادئ عميق ..."

قللت آليات السرد الذاتي من عنصر الحكاية المتسلسلة بشكل تعاقبي، فقد أخذت القصة منحى متداخلا ، ونعني بالتداخل هنا عدم قص الحدث على نحو تتابعي يراعي فيه التسلسل الزمني ولذا لم نجد هنا حبكة متماسكة ، إنما هي قصة ذات حبكة مفككة PLOTLESS ، وفي الحبكة المفككة لا يتقيد السارد بالزمن ، فيظل الزمن يتراوح جيئة وذهابا بسيولة وتلقائية . ويظهر هذا واضحا عند استخدام المناجاة الداخلية، حيث استعاض الراوي عن الزمن الخارجي بالزمن النفسي حيث يمتزج

الماضي بالحاضر بالمستقبل ، ويسهل التنقل بين الأزمنة المختلفة، ويكسر التسلسل الزمني المنطقي ، ويستعاض عنه بالزمن النفسي الداخلي للشخصية . ولم تخضع الأحداث للترتيب المنطقي المعروف الذي يرتب فيه اللاحق بناء على السابق ، ومهمة القارئ هنا في إعادة تنظيم هذه الأحداث حيث " تستعاد المادة الحكائية من خلال رواة يلتقطون بعض أجزاء المتن ، ولا تتضح مكونات المتن كاملة إلا بعد أن يعاد ترتيبها في ذهن المتلقي من جديد"[1] ، فالقارئ هنا مناط به مهمة إعادة ترتيب هذه الأوراق ، وسلسلتها زمنيا على نحو تتابعي حتى تتضح له صورة المشهد السردي بوضوح ، لقد تفتتت وحدة الحدث بحيث يجب لملمته من الأوراق المتناثرة الناقصة ، وانفصل زمن السرد عن زمن الأحداث، فأصبحت القصة فتاتا من الذكريات والأخيلة التي تنسال في الذهن بمرونة وتلقائية .

كما نرى من هذا النص تقليل الراوي من قيمة ما يطرحه الآخر، وتشكيكه في المعلومات التي تصله: "قال المذيع :" وخاضت قواتنا معارك رهيبة فوق الأرض المصرية " ، صاح شاب لم أره مامعنى ذلك ؟ " ، فالمذياع لا يقول كل شيء ، أو بالأحرى يقول وجهة النظر الرسمية الخاضعة دائما لتشكيك من الراوي ، بل من مستمعي المذياع أيضا .

وقد تغيرت طبيعة لغة السرد بسبب ذاتية السرد ، وتذويب حدود الجملة التقليدية ببنائها المنطقي لتعبر عن الفيضان الداخلي للشخصية ، فهي لغة شعرية مكثفة محملة بالإيحاءات وجيشان الباطن ، وقد ساهمت الشذرات المختلفة التي اختارها الكاتب من القرآن الكريم ، والأثر ، والحكم ،

---

[1] عبد الله إبراهيم ، المتخيل السردي : ١١٠ .

والشعر، وغيرها في شعرنة اللغة ، خاصة إذا وضعت قبالة إعلانات الصحف بلغتها المبتذلة : كفروبيد أقوى مبيد ، أين تقضي السهرة هذا المساء إلخ إلخ .

ونلمس في هذا النص كسر هيمنة الراوي العليم المسيطر على الأحداث والشخصيات، إذ أن الراوي الذاتي لا يعرف الأحداث جميعا إنما يعرف ما نما إلى علمه فحسب ، ولذا فهو راو محدود العلم ، ورؤية العالم هنا هي رؤية ذاتية ، نسبية ، تحكمها وجهة نظر الراوي وليست رؤية قائمة على أسس موضوعية ، فما يحكيه ليس هو العالم ، إنما العالم كما يراه هو . ومن ثم تظل تفاصيل غائبة عنا ، يقول الراوي "إحساس غامض بأن ثمة أشياء هائلة تحدث، صحيح المسافة بعيدة ، أين سيناء من مدينتنا ؟، لكني شعرت بالخطر " أو يقول :" ترى ما الذي يحدث ؟ ما الذي يجري ؟ أريد أن أعرف، فليحدث ما يبدد هذا الغموض الذي يخنقني .. لكن الصمت كان قاسيا " ، فالحرب لا نعلم عنها إلا ما يعلمه الراوي عن طريق المذياع الذي لا يقول كل شيء ، ولا يسمي الهزائم بأسمائها.

وقد ضيق ضمير المتكلم الهوة بين الواقعي والتخييلي عن طريق المزج بين السيرة الذاتية التي تروى بضمير المتكلم غالبا ، وبين القص التخييلي، مما قد يحدث لبسا عند القارئ الذي قد يحمل الكاتب مقولات الراوي ، ويغيب عن هذا النوع من القراء أن " الراوي ليس هو الكاتب ، أو قل هو الكاتب وقد دخل عالم قصته فوضع بينه وبين ذاته مسافة تخوله دخول هذا العالم الذي هو عالم الشخصية أو الشخصيات التي يحكي عنها"[1] ، ولذا

[1] يمنى العيد ، القصة القصيرة والأسئلة الأولى ، مجلة الكرمل ، العدد ٨ ، عام ١٩٨٣ ، ص ٢٥٧ .

يخلق هذا النوع من السرد حميمية ، ويصبح أعمق تواصلا ، فالقارئ يحس أن صديقا عزيزا يحكي له ، وليس الأمر كما في السرد الموضوعي حيث يعمل ضمير الغائب على خلق مسافة بين القارئ والكاتب .

ولهذه المزايا العديدة التي يتيحها السرد الذاتي احتل هذا النوع من السرد مكانا متقدما في القصة القصيرة ، ويوضح الجدول رقم (٧) طبيعة السرد في مجموعة الغيطاني الأولى " أوراق شاب عاش منذ ألف عام" ، حيث نلحظ أن ضمير المتكلم كان أداة السرد الرئيسة فيها ، فقد كان أداة السرد في ثلاث قصص من بين خمس قصص ، بينما انفرد ضمير الغائب بقصتين ، كما يتضح من الجدول أن الغيطاني قد اتبع نمطا متداخلا في السرد في قصتين من قصصه في هذه المجموعة وهما "أوراق شاب " و " أيام الرعب " بينما اتبعت بقية القصص نمطا تتابعيا جرى فيه السرد وفق تسلسل زمني ، وربما يكون السبب وراء هذا النمط التتابعي في هذه القصص الثلاث هو استلهام هذه القصص لطرائق السرد العربي في الترجمة للشخصيات ، وهي طرائق تهتم بالتسلسل الزمني ، والترتيب المنطقي لحياة الشخصية كما نرى مثلا في قصة " كشف اللثام عن أخبار ابن سلام " التي تبدأ بذكر أصله وفصله ، ثم فصل فيما جرى له عند دخول العثمانية ، وهكذا حتى نصل لذكر أخباره الأخيرة وكيف انتهى أمره .

جدول رقم (٧)

طبيعة السرد

في مجموعة" أوراق شاب عاش منذ ألف عام " لجمال الغيطاني

م	القصة	طبيعة السرد	السارد	طبيعة السرد
١.	أوراق شاب عاش منذ ألف عام	ذاتي ـ موضوعي	ضمير المتكلم ضمير الغائب (في المقدمة)	التداخل
٢.	المقتبس من عودة ابن إياس إلى زماننا	ذاتي	ضمير المتكلم	التتابع
٣.	أيام الرعب	ذاتي ـ موضوعي	ضمير الغائب	التداخل
٤.	هداية أهل الورى لبعض مماجرى في المقشرة	ذاتي	ضمير المتكلم	التتابع
٥	كشف اللثام عن أخبار ابن سلام	موضوعي	ضمير الغائب	التتابع

أما عن طبيعة الراوي في مجمل أعمال الغيطاني القصصية ، فقد حاولنا من خلال الجدول التالي - جدول رقم (٨) - أن نوضح ذلك في أربع مجموعات قصصية له ، ويتضح من خلال الجدول كيف هيمن ضمير المتكلم على ٦٠٪ من السرد في المجموعة الأولى للغيطاني ، وهي نسبة زادت في المجموعة الثانية "الحصار من ثلاث جهات" فوصلت ٧١٪، ثم أخذت في الانخفاض ، فكانت نسبة ضمير المتكلم المئوية في المجموعة الثالثة " إتحاف الزمان بحكاية جلبي السلطان " تبلغ ١٨,٩% ، وفي "ثمار الوقت" ارتفعت النسبة قليلا لتصل ٢٥٪ ، وكانت النسبة المئوية الإجمالية لاستخدام ضمير المتكلم في خمس مجموعات للغيطاني هي ٣٥,٩%، ولكن ضمير المتكلم لا يعد دليلا قاطعا على اتجاه السرد نحو الذاتية ، كما لا يعد ضمير الغائب دليلا نهائيا على اتجاه السرد نحو الموضوعية ، فقد يستعين الكاتب بضمير الغائب ليحكي عن شخصه ، مثلما نجد عند طه حسين في "الأيام" أو شوقي ضيف في " معي" ، لكن يبقى ضمير المتكلم هو الأداة الأكثر فاعلية في الغوص في دواخل الشخصيات وتتبع الزمن النفسي الداخلي لها .

جدول رقم (٨)

طبيعة الراوي في أربع مجموعات قصصية للغيطاني

م	المجموعة القصصية	عدد القصص	ضمير المتكلم	ضمير الغائب	النسبة المئوية لضمير المتكلم
١.	أوراق شاب عاش منذ ألف عام	٥	٣	٢	٦٠
٢.	الحصار من ثلاث جهات	٧	٥	٢	٧١
٣.	إتحاف الزمان بحكاية جلبي السلطان	١١	٢	٩	١٨,٩
٤.	ثمار الوقت	١٦	٤	١٢	٢٥
٥.	المجموع	٣٩	١٤	٢٥	٣٥,٩

الفصل الثالث

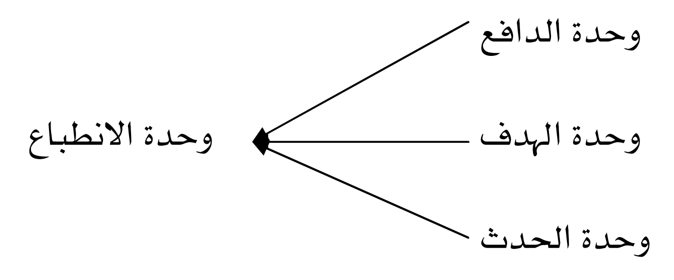
وحدة الانطباع

وحدة الانطباع

أثل إدجار ألان بو - أحد الرواد المؤسسين للقصة القصيرة نظريا وتطبيقيا - هذا المفهوم في دراسته للقاص الأمريكي ناثانييل هوثورن عام ١٨٤٢، كتب بو :" يتصور الكاتب - باهتمام واتزان - شيئا ما ثابتا ، ووحيدا ، أو أثرا فردا ليكتبه . فهو إذن يخترع بعض الأحداث ، أو يجمع بعض الوقائع ، ويوحد بينها ، حتى تقوده إلى تقرير هذا الأثر السابق الإشارة إليه وإثباته"[١] ، ومنذ ذلك الوقت أخذ هذا المفهوم (وحدة الانطباع) يكتسب باطراد أهمية استثنائية في تحديد سمات القصة القصيرة .

ويشرح بو ما يعنيه بوحدة الانطباع بقوله :" وإذا عجزت جملته الافتتاحية عن إبراز ذلك الأثر فمعنى ذلك أنه فشل في أول خطواته . وفي عملية الإنشاء كلها يجب ألا تكتب كلمة واحدة لا تخدم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة التصميم الذي خطط له "[٢] .

وقد كادت هذه المقولة لإدجار ألان بو أن تصبح قانونا نقديا للقصة القصيرة ، وهو يقوم على أن القصة تقود قارئها إلى انطباع معين ناتج عن تضافر عدد من الوحدات يمكن أن نجملها في الشكل التالي :



[١] سيد حامد النساج ، القصة القصيرة ، سلسلة كتابك ، العدد ١٨ ، دار المعارف ، مصر د.ت ، ص ٢٠ .

[٢] الطاهر أحمد مكي ، القصة القصيرة دراسة ومختارات :٧٣ .

ويبدو أن فكرة الوحدة هذه قد نبعت من تنظير أرسطو الهام في الحكاية ، فقد ركز أرسطو على وحدة الموضوع في الخرافة التي تعني عنده الحكاية ، يقول أرسطو :" وكما في سائر فنون المحاكاة تنشأ وحدة المحاكاة من وحدة الموضوع ، كذلك في الخرافة ، لأنها محاكاة فعل ، ويجب أن يكون الفعل واحدا وتاما ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل ، وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو ألا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءا من كل "[1] .

وقد بين أرسطو ماذا يعني بالوحدة في الحكاية ،وأنها لا تعني كونها تدور حول شخص واحد ، يقول:"إن وحدة الخرافة (أي الحكاية) لا تنشأ كما يزعم البعض من كون موضوعها شخصا واحدا ، لأن حياة الشخص تنطوي على ما لا حد له من الأحداث التي لا تكون وحدة ، كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالا لاتكون فعلا واحدا "، ويضرب أرسطو المثل في ذلك بهوميروس ، فهو عندما ألف " أوذيسيا " لم يرو جميع حوادث حياة أودوسوس لأن بعض هذه الحوادث لا ترتبط ببعضها بعضا لتشكل وحدة ، "بحيث إذا وقع الواحد وقع الآخر بالضرورة ، وإنما ألف أوذيسيا بأن جعل مدار الفعل فيها حول شيء واحد .. وكذلك فعل في الإلياذة "[2] .

تعتمد القصة القصيرة ، إذن ، على الوحدة ، وإذا كان جوجول قد أحدث انقلابا جذريا في موضوع القصة القصيرة عندما نقلها من التحليق

---

[1] أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي : ٢٦.

[2] السابق: ٢٥ .

التجريـدي والرومانـسي إلى مـصاف الحيـاة الواقعيـة ، وأجـواء الحكايـة اليومية لتعبر عن معاناة الإنسان البسيط ، فإن " إدجار ألان بو قد أحدث انقلابا موازيا في (شكل) القصة القصيرة يختلف بالضرورة في تصميمه وبنائه عن الحكاية من جهة ، وعن الرواية من جهة أخرى ، وأهم ما قدمه في هذا الصدد هو وحدة التأثير التي توظف كل مفردة من مفردات القصة على مستوى الحدث والشخصية والحوار والسرد في إحداث تأثير معين يتنامى مع تنامي حدثية القصة ، حتى يصل في نهايتها إلى أوج الاكتمال والتكثيف "[1].

ارتباط تعبير القصة القصيرة بالجزئي والعابر والمنفصل هو ما سعى إلى تأسيسه الرواد الأوائل للقصة القصيرة. يرى موباسان :" أن بالحياة لحظات عابرة قد تبدو في نظر الرجل العادي لاقيمة لها ، ولكنها تحوي من المعاني قدرا كبيرا ، وكان كل هم موباسان أن يصور هذه اللحظات وان يستشف ما تعنيه ، ولكنها قصيرة منفصلة ولكل منها معناها المعين ،فكيف يمكن ان تحويها رواية واحدة ؟ ، واهتدى موباسان إلى الحل: إن هذه اللحظات العابرة القصيرة المنفصلة لا يمكن أن تعبر عنها إلا القصة القصيرة"[2] ، وكان هذا الاكتشاف - فيمايرى رشدي - من أخطر الاكتشافات الأدبية على الإطلاق .

وقد شكل اكتشاف موباسان محكا فارقا بين القصة القصيرة والرواية ، وإذا استعرنا تعبيرا لرشاد رشدي فإن:" الرواية تعتمد على التجميع بينما تعتمد القصة القصيرة على التركيز ،والرواية تصور النهر من

---

[1] محمد أحمد العزب ، أصول الأنواع الأدبية ، دار والي الإسلامية للنشر والتوزيع، المنصورة ، مصر ، ١٩٩٦ ، ص ١٩٠ .

[2] رشاد رشدي ، فن القصة القصيرة ، ط٥، المكتب المصري الحديث ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص١٦.

المنبع إلى المصب ، أما القصة القصيرة فتصور دوامة واحدة على سطح النهر، والرواية تعرض للشخص من نشأته إلى زواجه أو مماته ...أما القصة القصيرة فتكتفي بقطاع من هذه الحياة بلمحة منها ، بموقف معين أو لحظة معينة ، تعني شيئا معينا ، ولذلك فهي تسلط عليها الضوء بحيث تنتهي بها نهاية تنير لنا معنى هذه اللحظة "[1] .

نشأت القصة القصيرة ، إذن ، للتعبير عن حاجة ملحة تتمثل في التعبير عن لحظات الحياة العابرة، المنزوية ، وتستبطن القصة القصيرة هذه اللحظات العابرة لتستخرج منها دلالاتها الخصبة الباطنية التي تغفو داخلها ، وهو الشيء الذي لا يمكن أن ينهض بعبء التعبير عنه الشعر ، أو الرواية المشغولة بتصوير حياة كاملة ، وهذا هو محور القصة القصيرة وعلة وجودها ، والشيء الذي يمنحها خصائصها وتماسكها الفني ، واستقلالها عن غيرها من الأجناس الأدبية . ولذا يرى النساج أن القصة القصيرة أقرب الفنون الأدبية إلى روح العصر " لأنها انتقلت بمهمة القصة الطويلة من التعميم إلى التخصيص ، فلم تعد تتناول حياة كاملة ، أو شخصية كاملة ... إنما اكتفت بتصوير جانب من جوانب حياة الفرد ، أو زاوية واحدة من زوايا الشخصية الإنسانية، أو موقف واحد من المواقف تصويرا مكثفا خاطفا ، يساير روح العصر الذي أصبحت فيه الحياة من التعقيد والتشابك ما يستدعي التخصص في دراسة الجزء دون الكل "[2] .

---

[1] رشاد رشدي ، فن القصة القصيرة ، المكتب المصري الحديث ، ط٥ ، ١٩٨٢ ،ص١٠٩ .

[2] السابق : ١٤/١٥ .

ويعقد العديد من النقاد مقارنة بين القصة القصيرة والقصيدة في اعتماد كليهما على التركيز والتكثيف، والتقاط الصور النفسية ، والدقة في انتقاء الألفاظ ، وتحليل المشاعر[1] . هذه المقارنة الكلاسيكية بين القصة القصيرة والقصيدة تبدو شائعة بين النقاد من لدن فرانك أوكونور إلى آيان رايد ، فأكونور يرى من خلال تحليله لأحد القصائد " أن حياة بأكملها لابد أن تحشد في بضع دقائق ، وهذه الدقائق لابد أن تختار بعناية حقيقية ، وأن تضاء بنور سماوي ، ذلك النور الذي يمكننا من التفرقة بين الماضي والحاضر والمستقبل كما لو كانت هذه الأزمنة جميعا ماثلة معا "[2] ، وقد ركز أوكونور على ذلك القالب الحيوي الذي لاتعطيه لنا الحياة : ماينبع من حادثة واحدة ، ويسع الماضي والحاضر والمستقبل ، أما آيان رايد فيرى أن القصة القصيرة تشبه الشعر الرومامنتيكي النموذجي في التركيز على لحظة منفصلة هامة هي لحظة نفاذ ذهني مركزة على المعنى الداخلي لحدث حاسم[3] .

ويفضي كل ذلك بالضرورة للاقتصاد اللغوي ، والتكثيف ، والبناء المحكم ، وتجنب الاستطراد والثرثرة ويرتبط بالضرورة بطبيعة القصة القصيرة التي تحاول التعبير عن جزئية واحدة من جزيئات الحياة ، على عكس الرواية التي تعبر عن حياة متكاملة زاخرة بالأحداث،وتنسج شبكة علاقات اجتماعية متداخلة تمتد عبر الزمان والمكان ، وترسم مسار حيوات كاملة قد تستمر عبر قرون كما هو الحال في رواية الأجيال عند أونوريه

---

[1] السابق : ١٧.

[2] فرانك أوكونور ، الصوت المنفرد ، ترجمة محمود الربيعي ومحمد فتحي ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ،الجمهورية العربية المتحدة ،١٩٦٩ ، ص١٤.

[3] رايد ، القصة القصيرة: ٦٠ .

بلزاك (١٧٩٩ـ ١٨٥٠) في " الملهاة الإنسانية"، وأميل زولا (١٨٤٠ـ١٩٠٢) في (روجون ماكار) ، ونجيب محفظ في الثلاثية ، وغيرهم ولذا يرى بعض النقاد كشكري عياد أن الرواية أكثر (حياة) من القصة القصيرة ، وأن كاتبها يمتاز بنظرة أكثر شمولا ، ويعزو عياد متعة القصة القصيرة لما توحي به من أمور سابقة أو لاحقة ، بينما تكمن متعة الرواية في انغماس القارئ رويدا رويدا في حياة أبطالها [١] .

ولكن ما طبيعة الانطباع الذي تولده القصة القصيرة في نفس المتلقي ؟ وكيف نفرق بينه وبين الإثارة الانفعالية التي يمكن أن يولدها أي جنس أدبي آخر ؟ يوضح عياد أن "هذه الكلمة ـ الانطباع ـ لا تعني فقط أن مشهدا أو حادثا أو شخصية ما "تنطبع" في مخيلتنا بل تعني أيضا ـ وفي المحل الأول ـ أننا (نطبع)أنفسنا على هذا المشهد أو الحادث أو الشخصية ، أنه يجسم معنى في نفوسنا" [٢] ، فالقصة القصيرة تختلف عن الصورة القصصية في أن الموقف الدرامي في القصة قد تخلق في دائرة التطابق الكامل مع ما في نفوسنا ، أما الصورة القصصية فإن كاتبها يقف في دائرة الملاحظة والتأمل التي يدفع إليها القارئ ، ويرى بيدر أن إحساس القارئ بوحدة العمل ، وبمشاهدة شيء يتطور أمامه إلى حد الاكتمال ينبع من تركيز الكاتب على الصراع وحله في النهاية [٣] .

ويمضي عياد أبعد في ربطه للعلاقة بين شكل القصة القصيرة ومضمونها حينما يرى أن القصة القصيرة تمثل حساسية كاتبها ، ومزاجه

---

[١] شكري عياد، القصة القصيرة في مصر ، ط٢ ، دار المعرفة القاهرة ، ١٩٧٩ ،ص ٤٨ .

[٢] السابق : ٦٩ .

[٣] بيدر ، بنية القصة الحديثة :٢٠٤.

الشخصي ، وأنها فن شخصي ، لا اجتماعي كالرواية ، فكاتب القصة القصيرة فنان شديد الفردية ، ولهذا فأنه ينظر إلى الحياة من زاوية خاصة ، ويتلقاها بحساسية خاصة، ويرى الإنسان فيها دائما في موقف مأزوم ،فهو في حقيقته فنان متباعد ، تغلب عليه انطباعاته ، ولاتنشط نفسه لتسجيل التفاصيل التي لاتتصل مباشرة بهذه الانطباعات[١] .

هذه الوحدة في الأثر أو الانطباع ، نابعة إذن ، فيما يرى عياد من حساسية القاص ، وروحه الفردية ، ويعضد هذا الرأي ، ما نجده في السير الذاتية لبعض رواد وكتاب القصة القصيرة مثل جوجول وإدجار ألان بو وموباسان وغيرهم ، وهي سير حافلة بالقلق والتمزق وحدة الانفعال ، كما يعضد ذلك أقوال القاصين العرب أنفسهم ، يقول يوسف القعيد : "تتبع كتابة القصة من إحساسي الحاد بعدم التوافق بيني وبين العالم "[٢] ، ويقول إحسان عبد القدوس:" أشعر أني في حاجة إلى كتابة القصة القصيرة لا الرواية عندما يطرأ على حياتي نوع من الاضطراب غير المألوف " ، ولكن الحساسية الخاصة للأديب لاتكفي وحدها لتفسير وحدة الانطباع في القصة القصيرة ، إذ أن العديد من القصاصين كتبوا القصة القصيرة والرواية معا كهيمنجواي ، ونجيب محفوظ، والطيب صالح ، وجمال الغيطاني ، وإدوار الخراط ، وبهاء طاهر وغيرهم .

---

[١] السابق : نفس الصفحة .

[٢] انظر هذه الشهادات وغيرها في : التفسير السوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة ، سمير حجازي ، مجلة فصول ، مصدر سابق ، ص ١٥٥ ومابعدها.انظر أيضا :" القصة القصيرة من خلال تجاربهم " في نفس العدد من فصول ، وكذلك الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة ، شاكر عبد الحميد ، دار المعارف مصر ، ١٩٨٥ .

تبدو وحدة الانطباع وثيقة الصلة بالفلسفة التي تحكم القصة القصيرة ومفهومها للعالم فـ"كل قصة جيدة تعبر في وحدتها عن وحدة فلسفتها ومفهومها للعالم ، وهذا المفهوم ليس انعكاسا لمعرفة محصلة تهدف إلى توضيحه ، وإنما هو قبل كل شيء شكل من الإحساس بالعالم والحياة، وترجمة لموقف منه ، ومحاولة الانسجام معه"[١]

ولكن ما هذا المفهوم للعالم ؟ ما الفلسفة التي تعبر عنها القصة القصيرة وتسمها بسمة الوحدة؟

يرى رشاد رشدي أن القصة القصيرة نبعت عندما لاحظ موباسان أن الحياة تختلف عما ترسمه لنا القصص ، فليس أهم ما فيها هو الفراق أو الزواج ، بل هي تخلو في الغالب من الأحداث الخطيرة أو الوقائع الهامة ، وقد انتبه موباسان إلى لحظات الحياة العابرة التي تبدو وكأنه لاقيمة لها ، "وكان كل هم موباسان أن يصور هذه اللحظات وأن يستشف ماتعنيه ، ولكنها قصيرة ومنفصلة ولكل منها معناها المعين فكيف يمكن أن تحويها رواية واحدة ؟ واهتدى موباسان إلى الحل . إن هذه اللحظات العابرة القصيرة المنفصلة لايمكن أن تعبر عنها إلا القصة القصيرة"[٢] . ويرى رشدي أن هذا الاكتشاف كان من أهم الاكتشافات الأدبية في العصر الحديث كما ذكرنا من قبل ، لأن القصة القصيرة تلائم روح العصر كله ، وتعبر عن واقعيته الجديدة المهتمة باستكشاف الحقائق من الأمور الصغيرة المألوفة،لذا نجد سيد قطب يشبه لنا القصة بالصورة الشمسية فهي " تلتقط

---

[١] القصة القصيرة ،دراسات ومختارات: ٧٧

[٢] فن القصة القصيرة : ١٦ .

لحظة خاصة من سلسلة اللحظات الزمنية والحسية والشعورية للإنسان أو للأشياء ، وتفرزها عن سائر اللحظات الدائبة السير والتحول ، كذلك تصنع القصة وهي تصور فترة من الحياة بأحداثها ووقائعها ذات بدء ونهاية ، ثم تزيد وتتسق جزيئات هذه الفترة بحيث تكون لها خاتمة ، كأنما تقف الحياة عندها لحظة - وهي لا تقف أبدا - قبل أن تتابع السير إلى أجلها المرسوم "[1]

يلتقط القاص ، إذن ، موقفا من قلب الحياة الزاخر ، موقفا عابرا وهامشيا ، ليعكسه لنا في مرآة القصة القصيرة ، ولكن هناك نوعين من الانعكاس كما يقول حنا مينه (١٩٢٨- ...):"انعكاس ميكانيكي فوتغرافي مبسط ، مسطح .. ومرفوض كليا من ناحية الفن ، أما الانعكاس الآخر الذي تلتقطه العين ، وتحيله إلى الذات الإبداعية ، حيث يتخمر ، يتصفى ، يتقطر ، ويتخصب في هذه الذات ، فيصير ذاتا أخرى من عمل الخيال والتخييل والابتكار ، فإنه انعكاس مركب أحال الواقع العادي إلى واقع فني "[2] ، أي الانعكاس الذي يفجر لنا دلالات المشهد الخفية التي لا يكاد ينتبه إليها أحد .

ولكن ما طبيعة هذا المشهد الذي يلتقطه كاتب القصة القصيرة ؟

في كتابه "الصوت المنفرد" ذهب أوكونور إلى أن القصة القصيرة تتسم بالبعد عن المجتمع ، والطابع الرومانتيكي، والفردية والعناء[3] ، وذهب إلى

---

[1] سيد قطب ، النقد الأدبي : أصوله ومناهجه ، دار الفكر العربي ، د.ت ، ص ٧٦ .

[2] حنا مينه ، القصة والدلالة الفكرية ، كتاب الرياض ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض ، ١٤٢٠ هـ ، ص٧٠.

[3] الصوت المنفرد : ٢ .

أن القصة تتحدث عن المغمورين ، وأضاف بوضوح:"يوجد في القصة القصيرة دائما ذلك الإحساس بالشخصيات الخارجة عن القانون ، التي تهيم على حواف المجتمع ..إنها تتضمن ذلك الوعي الحاد باستيحاش الإنسان"[١] ، وعزا أوكونور ازدهار القصة القصيرة في أمريكا باعتبارها آهلة بالجماعات المغمورة، ورأى أن غرابة السلوك هي الدم الذي يسري في عروق القصة القصيرة[٢] .

هذه الفكرة لأوكونور عن طبيعة القصة القصيرة ما لبثت أن صارت قانونا لا يكاد يخلو منها كتاب عن القصة القصيرة ، وقد تلقف آيان رايد هذه الفكرة ليسميها الحافز الرومانتيكي ، فهو يرى أن القصص القصيرة غالبا ما تركز على شخص أو اثنين ، منفصلين ، منبوذين من وسطهما الاجتماعي ، ويقتربان من نموذج الإنسان الجوال ، والحالم المنفرد بنفسه الذي نراه في بعض قصائد الشعر الإنجليزي الرومانتيكي ،ومن ثم كان التشابه بين القصة والقصيدة الرومانتيكية في أن كلتيهما يتميز بنطاق محدود ، واتجاه شخصي ، ويميل إلى التركيز في لحظة هامة منفصلة لحظة نفاذ ذهني ملقيا الضوء على المعنى الداخلي لحدث حاسم في لحظة تنوير مفاجئة ، ويسهم قصر القصة ورقتها في إشارتها " بدقة خاصة إلى تلك المناسبات التي يجد فيها شخص نفسه في غاية التيقظ أو في غاية الوحدة "[٣] .

ويمكن أن تقدم لنا كثير من القصص القصيرة نموذجا جيدا يعضد هذه الفكرة ،فنجد عند تشيخوف " وحشة " و "الكبش والآنسة " و "وفاة

---

[١] فرانك أوكونور ، الصوت المنفرد : ١٤ .

[٢] السابق : ٣٤ .

[٣] أيان رايد ، القصة القصيرة : ٦٠ .

موظف" و" ابنة ألبيون " و "الصياد" و "كلخاس " و" فانكا " و " دموع لا يراها العالم " و " العازف الأجير "[1] على سبيل المثال .

ويمكن لقاص مثل الطيب زروق أن يكون مثالا واحدا ، بين عشرات الأمثلة على هذه الفكرة ، إذ تقدم بعض قصصه القصيرة تطبيقا يكاد يكون حرفيا لفكرة الإنسان المتوحد المنعزل كما نجد في قصص مثل "الوجه "، و "المنزل المجاور "، و"نهاية الرجل المريض"، و"البحث عن خالي "، وغيرها[2] .

وفي تحليل عياد للسياق التاريخي المصاحب لنشوء القصة القصيرة في روسيا حيث الاستبداد القيصري والأرستقراطي ، وفي فرنسا الخارجة من مهانة الهزيمة الألمانية التي أظهرت إفلاس الطبقات المسيطرة ، يرى أن الكتاب الفرنسيين والروس قد التفتوا لسماع صوت الشعب المغمور و"وجدوا القصة القصيرة أصدق تعبيرا عن العزلة الاجتماعية والشعور بالأزمة"[3] .

ويعمم عياد فكرة العزلة حتى تكاد تغطي كل قصة قصيرة حينما يقرر أن رعب الحياة يوشك أن يكون هناك دائما في كل قصة قصيرة جيدة[4] ، ولذا يرى بعض الباحثين الاجتماعيين أن القصة القصيرة تزدهر في مرحلة التحولات الاجتماعية غير المحتملة كالتي مر بها المجتمع العربي في أواخر الستينات فهذه " التحولات التي اعترت البنى العامة للمجتمع في هذه المرحلة قد صاحبها تحول معين جعل الفرد والجماعة يفتقدان الاتزان بصورة

---

[1] انظر في ذلك : أنطون تشيخوف ، مؤلفات مختارة ، المجلد الأول .

[2] انظر في ذلك : [2] الطيب زروق ، الشيء الذي حدث ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ .

[3] القصة القصيرة في مصر : ٥١.

[4] السابق :نفس الصفحة .

معينة .... هذه التحولات اضطرت الكاتب أن يجري نوعا معينا من التغير في بعض عناصر بنائه النفسي جعله يرى العالم من خلال منظور معين[١] .

وفي نفس السياق يرى بير جونزي أن كاتب القصة القصيرة مضطر إلى رؤية العالم بطريقة معينة ، لاتنبثق من مناخ الأزمة المعتاد فحسب ، بل من طبيعة هذا الشكل الأدبي لذا يجنح إلى تحليل التجربة الإنسانية بطريقة اختزالية إلى عناصرها الأولية من هزيمة واغتراب[٢] .

تقود وحدة الانطباع إلى لحظة معينة يتضح فيها المعنى الكلي للقصة ، هذه اللحظة أطلق عليها النقاد لحظة التنوير .

أطلق هذا المصطلح أول مرة جيمس جويس (١٨٨٢ـ ١٩٤١) في قصته غير المكتملة (ستيفن هيرو) كما يرى آيان رايد ويعني به " ظاهرة روحية مفاجئة في نفس الإنسان نتيجة لإدراكه دلالة غير مألوفة لأمر قد يبدو تافها في حد ذاته " ، ويعرفها تيودور ستراود بأنها "اللحظة التي تمر بها الشخصية فيحدث لها تغيير حاسم وفاصل في موقفها في الحياة أو فهمها لها ."[٣] ، وقد سمى جويس هذه اللحظة بـ" الأبيفاني EPIPHANY ، وقد أخذ جويس هذا المصطلح من اسم عيد مسيحي هو عيد الظهور .

ويعتبر رشاد رشدي من أوائل النقاد العرب (إن لم يكن أولهم على الإطلاق) الذين أسسوا لمصطلح لحظة التنوير ، وهو يرى أن هذه اللحظة بالذات هي السبب في وجود الحدث في الأصل ، وأن تطور الحدث يفضي

---

[١] التفسير السوسيولوجي للقصة القصيرة ، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الرابع ، يوليو ــ سبتمبر ١٩٨٢ ، ص ١٥٢ .

[٢] صبري حافظ ، الخصائص البنائية للأقصوصة:٢٣.

[٣] آيان رايد ، القصة القصيرة :١١٠.

إليها بالضرورة فهي :" النقطة التي يكتسب بها الحدث معناه "[1] ، ويربط رشدي ذلك باهتمام القاص بتصوير موقف معين لا حياة بأسرها ، وهو الموقف الذي يعنى القاص فيه بأن يستشف منه معنى معينا يريد إبرازه للقارئ ، ويقول إن " النهاية في القصة تكتسب أهمية خاصة إذ هي النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خيوط الحدث كلها ، فيكتسب الحدث معناه المحدد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه ، ولذا نحن نسمي هذه النقطة لحظة التنوير أي اللحظة التي يتضح فيها المعنى الكلي للقصة "[2] . وعبارة رشدي " ولذلك فنحن نسمي " تدلل بوضوح أنه أول من ترجم مصطلح الأبيفاني بمصطلح لحظة التنوير " . وقد ركز رشدي على هذا المصطلح ، واعتبره أحد الفروق المهمة بين الرواية والقصة القصيرة " فالرواية يمكن أن تنتهي بأي شكل من الأشكال ومع ذلك يظل معناها كاملا ، أما القصة القصيرة فيتحدد معناها بنهايتها"[3] .

وقد ترسخ مفهوم " لحظة التنوير " في الخطاب النقدي للقصة القصيرة ، ربما لارتباطها بالمعنى الذي تشف عنه القصة القصيرة ، فالمعنى أحد أركان الحدث الثلاثة : الشخصية ، الحادثة ، المعنى ،فما يكسب القصة القصيرة فنيتها ، ويفرق بينها وبين الخبر أو التاريخ هو المعنى أو الموقف المعين الذي تسعى إلى إبرازه وتجسيمه كما بينا من قبل، أي الدلالة الكلية التي ينطوي عليها السرد ويكتشفها القارئ .

---

[1] رشاد رشدي ، القصة القصيرة: ٢٤ .

[2] السابق : ١٠٣ .

[3] السابق : ١٠٨ .

ويبدو للباحث وكأن هذا المصطلح قد انحدر إلينا من أرسطو ، فقد سبق لأرسطو أن تحدث عند عرضه لعناصر المأساة عن التعرف ، والتحول، فقد عرف التعرف بالقول :"التعرف ، كما يدل عليه اسمه ، انتقال من الجهل إلى المعرفة، يؤدي إلى الانتقال إما من الكراهية إلى المحبة ، أو من المحبة إلى الكراهية عند الأشخاص المقدر لهم السعادة أو الشقاوة ، وأجمل أنواع التعرف هو المصحوب بالتحول " ، والتحول عنده هو " انقلاب الفعل إلى ضده "[1] ، والمصطلحان ، كما نرى ، وثيقا الصلة بمصطلح لحظة التنوير ، فهنا نلمح نفس عناصر لحظة التنوير : الانتقال من حالة الجهل إلى حالة المعرفة ، انتقال الفعل إلى آخر ، ذلك الانتقال الذي قد يكون غير محسوس .

ويستخدم نقاد مثل البلال مصطلح (البؤرة السردية) بمعنى مقارب لمصطلح لحظة التنوير ، فالبؤرة السردية تتركز في رأيه على لحظة النهاية ، لأن القصة القصيرة بطبيعتها تفتقر إلى الذروة البنائية التي تتوسط العمل السردي ، فتصير النهاية ـ استناداً إلى الناقد الروسي إيخنباوم ـ البؤرة التي تتجمع فيها كل العناصر البنائية والتي تكتسب بها مبررات وجودها ومعناها ووظيفتها[2].

ولأنه من الصعب الحديث عن لحظة التنوير دون الحديث عن تشيخوف أهم الرواد الأوائل الذين ساهموا في تأسيس فنية القصة القصيرة

---

[1] أرسطو طاليس : فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي : ٣٠ وما بعدها ،ويمثل عبدالرحمن بدوي للتحول بالانتقال من السعادة إلى الشقاوة أو العكس ، وهذا الانتقال يمكن أن يقع على نحو غير مشعور به .

٢ معاوية البلال ، الشكل والمأساة ، ص ٧١/٧٠

سنخصص السطور التالية لتحليل وحدة الانطباع ولحظة التنوير في بعض قصصه ، قبل أن ننتقل لتحليل لحظة التنوير في أعمال غيره من القصاصين .

في قصته " وحشة " يحكي تشيخوف قصة أيونا الحوذي العجوز الذي انصرم أسبوع كامل على وفاة ابنه " كوزما أيونتش " ، وهو لا يجد أحدا "يتحدث إليه حديثا حقيقيا ، يريد أن يتحدث عنه جديا وفي هدوء ، كيف مرض ابنه ، وكيف تعذب ، وماذا قال قبل أن يموت ....."[1] ، لكنه لا يجد أذنا مصغية من أحد : لا الركاب الليليين على زحافته الثلجية التي يجرها حصانه ـ رفيقه الوحيد ، ولا زملاء مهنته ، لا أحد ، وفي النهاية لا يجد أحدا يحكي له سوى حصانه .وفي هذه القصة القصيرة لم ينثر تشيخوف دمعة واحدة ليثير تعاطفنا مع أيونا ، فقد حكى بحياد : وصف أيونا بالشبح وسط ضباب الثلج ، كما وصف حصانه بالدمية ، ونعت سيقانه النحيلة بالعصي الخشبية .

لقد أبعد تشيخوف النزعة العاطفية من قلب المشهد السردي مستخدما إستراتيجية الارتكاس أو القلب INVERSION ، فقد هدته بصيرته الفنية إلى كسر دائرة التهويم الوجداني الضبابي ، وفك عرى ذلك الزواج الرومانسي الحالم الذي يربط بين النص والمتلقي، مبقيا القارئ في حالة انتباه كلي للخطاب ، انتباه يقظ واع دون مصادرة أو استلاب عاطفي ، ليعيد القارئ إنتاج الخطاب مرة أخرى ، الخطاب الذي لم يكتمل ، فيكمل حينها القارئ عناصر الصورة المكونة لمأساة أيونا : ضعفه الشخصي ، غربته النابعة من افتقاده الحاد لخيط التواصل الإنساني ،

---

[1] أنطون تشيخوف ، مختارات ، ترجمة أبي بكر يوسف ، دار رادوغا للنشر ، موسكو ، ١٩٩٠ ، المجلد الأول ،ص

غلظة العالم ولا مبالاته ، الواقع البائس الذي تخوض وحله الطبقات المسحوقة بأقدامها العارية ، حينها تبزغ لحظة التنوير في القصة كنور مفاجئ لا يضئ لنا أيونا فحسب ، بل يكشف الوجه الأسيان للحياة الذي لا يكاد ينتبه إليه أحد .

وفي قصة" المصيبة"[1] ، حكى تشيخوف القصة كلها من خلال كلمات جريجوري بتروف الصاخبة التي يؤانس بها نفسه وزوجته عبر الطريق الضبابي الطويل إلى حيث علاجها ، لقد أهمل بتروف السكير زوجته سنوات ، وأحس في هذه اللحظة أنه نادم على كل ذلك ، ويود تعويض زوجته عن سنوات الشقاء ، ولكنا نعلم من الملاحظات التشيخوفية الدقيقة المتناثرة هنا وهناك كاللآلئ أن المرأة قد ماتت ، وأن الزوج المسكين إنما يخاطب جثة ، عندها فقط ندرك أنه من وراء قناع الكلمات المرحة للزوج السكير يختبئ وجه الموت اللامبالي ، حينها فقط نرى - بعيون مفتوحة- كيف تطفو كلمات بتروف الصاخبة مثل فقاقيع ملونة على سطح بحيرة مغطاة بالطحالب، وهنا بالضبط تكمن لحظة التنوير ، ليس في وفاة الزوجة ، بل في تنبهنا للوقت الذي اختاره الموت ليضرب ضربته .

أما في قصة " البدين والنحيف "[2] فيفتتح تشيخوف المشهد القصصي بلقاء صديقين على رصيف محطة السكة الحديد ، وبعد أن يتبادلا القبلات المغرورقة بدموع الشوق ، يروحان في حديث يعج بالحيوية يستعيدان فيه ذكريات الزمن الجميل ، وعسل الأيام المندثرة ، ويسأل النحيف

---

[1] السابق : ١٧٧ .

[2] أنطون تشيخوف ، مختارات ، المجلد الأول : ٦٣ .

السمين:"وماذا تعمل الآن ؟ " ، فيرد البدين ببساطة :" لقد بلغت درجة المستشار السري " ، وهي درجة لها قيمتها في سلك الخدمة المدنية في روسيا القيصرية ، بعد تلك الإجابة " امتقع النحيف ، وتجمد ، واستطال ذقن زوجته الطويل ، وشد ابنه ـ نفانائيل ـ قامته وزرر جميع أزرار سترته " ، والحديث الذي كان يطفح بخمر البهجة استحال إلى :" إن اهتمام سعادتكم الفائق هو كالبلسم الشافي ..إن هذا هو ابني نفانائيل ياصاحب السعادة ..." .

وعبثا يحاول البدين إعادة صديقه إلى حالته السابقة ،"ولكن وجه النحيف كان يطفح بالتبجيل والتعبير المعسول والخنوع إلى درجة أثارت الغثيان في نفس المستشار السري " فيشيح بوجهه عن صديقه، ويمد له يده مودعا ، ويفترقان، لقد ارتكبت الطبقية جريمة قتل مرة أخرى فقد اغتالت صداقة لم يتح لها الفرصة لتزدهر .

بذا نستطيع أن نفهم ماكتبه مكسيم جوركي عن تشيخوف ملقيا الضوء على الرؤيا التي تكمن وراء مجمل أعماله " كان تشيخوف يتمتع بفن اكتشاف الجوانب المبتذلة ، وإبرازها أينما كانت .. هذا الفن الذي لا يتملكه إلا شخص متشدد المطالب إزاء الحياة ، هذا الفن الذي تخلقه فقط الرغبة الحارة في رؤية الناس بسيطين جميلين متجانسين .. كان دائما للابتذال قاضيا قاسيا وحادا.. لم يدرك أحد بمثل هذا الوضوح والرهافة مثلما أدرك تشيخوف مأساوية توافه الحياة ، ولم يستطع أحد قبله أن يرسم

للناس بهذا الصدق الذي لا يرحم صورة مشينة وكئيبة لحياتهم في الفوضى الكابية للواقع اليومي العادي الضيق الأفق"[1].

وبانتقالنا من تشيخوف إلى غيره من القصاصين لرصد مدى حضور وحدة الانطباع ولحظة التنوير ، سنقوم بتحليل أحد القصص السودانية بغية الوصول إلى وحدة الانطباع، ولحظة التنوير ، محاولين الإحاطة بالفضاء الدلالي للقصة ، ولأن عرض هذه القصة لا يفي بهذا الغرض ، ويجردها من فنيتها ، سنحاول أن نورد النص كاملا قبل ذلك، والقصة هي " الشيء الذي حدث "[2] للقاص الطيب زروق .

النص:

دهشتها كانت لسببين : أن يحدث شيء كهذا ، وأن يحدث في هذا المكان بالذات .

في ذلك الوقت من الصباح ، فتحت باب بيتها .. ابنتها زينب تمسك بالقفة التي تصر دائما على الإمساك بها .. النعاس لا يزال باديا على وجهها الصغير، فهي - رغم أنها طفلة ــ آخر من ينام وأول من يستيقظ .. وعند استيقاظها لا تنتظر أمها لتقوم بإلباسها استعدادا لمشوار السوق .. من نفسها تفعل ذلك : تلبس الفستان والصندل ، وتمسك القفة ، ثم تجلس على البنبر حتى تفرغ والدتها من شرب القهوة .. أما نفيسة ،والدتها، فلم تكن في مثل نشاط ابنتها .. احتساء قهوة الصباح في تمهل وكيف خير ألف مرة من مشوار

---

[1] السابق : ١٧ .

[2] الطيب زروق ، الشيء الذي حدث ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ ، ص ٣٣ وما بعدها .

السوق الذي تمشيه أكثر من مرة في اليوم الواحد منذ أن أصبحت زوجة لها أولاد يذهبون إلى الجامعة وبنات في سن الزواج .. كل شيء بوقته ، والسوق سيظل قائما في مكانه لعشرات السنين ، إذن فلاداعي للاستعجال .. ولكن نظرة زينب الـ(ماتقومي - خلاص - يللا) كانت تخرب مزاجها وتجعلها على كره منها ترشف القهوة الساخنة في سرعة حتى تلسعها .. وتكتفي بفنجان واحد على أن تشرب الثاني بعد عودتها من السوق.. تنهض، وتتلفح بثوبها ، وتتأكد من المصروف ، وتمسك بيد زينب وتتجه نحو الباب.

أمس فقط حدث في حيهم الراكد شيء جدير بالاهتمام كان موضوعا دسما لونسة لطيفة استغرقت مساء نفس اليوم وجزءا من ليله ، وضمت بعض نساء الحي العتيقات .. هي أول من نشر الخبر ، إذ كيف يمكن أن تبقي في الكتمان شيئا كهذا دون أن تفضي به لغيرها من نساء الحي ؟ الخبر الذي أذاعته يقول إن البيت الذي يجاورهم قد وجد من يقطنه أخيرا.. إلى هنا والخبر يثير دهشة معقولة ..ولكن الدهشة تتحول إلى مفاجأة تلجم اللسان وتسبب الحيرة عندما تضيف بأن السكان الجدد " خواجات " نعم خواجات.. لا يتكلمون العربية ولونهم أحمر مثل الفشفاش ...

كيف يسكن مثل هؤلاء الناس في ذلك الزقاق الضيق القديم ؟ هنا المفاجأة ، وهنا العقدة التي تحتاج إلى ألف حلال .

في تلك الأمسية اتفقن جميعا على أن يبادرن بالتعرف إليهم في الحال ، فهم قبل كل شيء غرباء، وليس من الذوق ولا من الأخلاق التنكر للغرباء .

وجاء الصباح . وفتحت نفيسة الباب .. يدها تمسك بيد ابنتها زينب ، وزينب تقبض على القفة.

حدث الشيء أمامها وأمام ابنتها .. لم تتقدم خطوة واحدة .. ظلت في وقفتها . عيناها تحملقان في دهشة ، فمها نصف مفتوح ، يدها القابضة على يد ابنتها سقطت بلاإرادة إلى جانبها ، جسدها الطويل العريض أخذ يرتجف وعرق بارد غزير ينساب على عنقها وتحت ثدييها .

كان حدوث الشيء فوق إدراكها وتصورها .. في كل حياتها الطويلة لم تر شيئا كهذا .. هل يمكن أن يكون هناك عيب أكثر مما رأته ؟ امرأة مثلها تماما لا تختلف عنها إلا في الشعر المرسل واللون الأبيض ، وربما صغر السن ، تقف في الشارع وتعانق رجلا وتقبله في فمه ؟ حتى لو كان الرجل زوجها كيف تبلغ بها الجرأة هذا الحد ؟ تقف على أطراف أصابعها وذراعاها تلتفان حول عنقه وتشد رأسه إليها .. وتضحك .. نعم تضحك في وجهه ، وتعبث بشعره ، ثم تقبله في فمه .. وفي الشارع!!

المشهد كله لم يستغرق أكثر من دقيقة ، ومع ذلك خيل إليها أنه استمر إلى أكثر من هذا بكثير.. كان بالنسبة لها شيئا فريدا .. زوجة تقبل زوجها في الشارع .. أحست بأنها أهينت أبلغ إهانة . دهشتها لم تكن بأقل من الحيرة التي تملكتها .. المفاجأة في حد ذاتها غريبة ، والشيء لم يكن متوقعا ... مجرد التفكير في أن للمرأة شفتين يمكن أن تقبلا رجلا بدا لها شيئا غامضا لا يمكن للعقل أن يقبله .. هي نفسها لا تدري إن كانت قد فعلت هذا الشيء أو لا .وحتى لو كان ذلك الشيء قد حدث فهي من المؤكد لا تذكر تفاصيله الآن.. .لا بد أن يكون قد حدث منذ ثلاثين سنة على

الأقل .. ولكن هنا ، إنها ، المرأة التي تتطاول ، وتتشبث بالرجل ، هي التي تشده وتضمه إلى صدرها وتقبله في فمه في شراهة وفجور .. وفي شارعهم !

ونظرت إلى ابنتها ... كانت تحدق مشدوهة إلى الزوجين المتعانقين .. الغريبين اللذين سكنا إلى جوارهم . هنا فقط أدركت خطورة الموقف ... انتفض جسمها في قوة ، وأصابعها التي كانت تنز عرقا امتدت تبحث عن يد ابنتها ،وعيناها اللتان ضاقتا من الغيظ والحنق ، ترمقان الزوجين .

في خوف حقيقي وغضب بالغ شدت ابنتها إليها وهي تقول :

ـ مسخرة وقلة أدب .. أرح يا بتي.

وسارت في طريقها إلى السوق وهي تسحب ابنتها خلفها دون أن تدير رأسها إلى الوراء .

•

لم يستغرق المشهد أكثر من دقيقة واحدة كما يقول الراوي ، فهو مشهد عابر ، هامشي ، ولكن عين القاص القناصة الخبيرة قد التقطت لنا هذا المشهد ، وحققت لنا ما صاغه توماس مان بالقول " إن الفن هو استخدام أقل حجم ممكن من الحياة الخارجية من أجل بعث أعنف حركة ممكنة في الحياة الداخلية ، لأن هذه الحياة الداخلية هي في الواقع موضوع

اهتمامنا ، فليست مهمة الروائي [والقاص بالضرورة] أن يقص علينا أحداثا عظيمة بل أن يجعل الأحداث الصغيرة مثيرة للاهتمام"[١] .

بساطة هذه القصة يجب ألا تخدعنا ، فتحت هذه اللغة البريئة / المخادعة يخفي الطيب زروق دلالاته العميقة ، هي لغة تتذرع بالعادي إذن لتخفي الكثير .

فكيف يمكن لنا أن نقرأ هذه القصة التي تبدو ممعنة في بساطتها ، يقول كارهاينز استيرل:" يمكن لأي نص قصصي أن يقرأ قراءة ساذجة ، وهذا شكل بدائي من الاستقبال نتعلمه في الاتصال اليومي، وبرغم ذلك فثمة أشكال خاصة من القصص لا تهدف إلى استقبال شبه تداولي"[٢] ، لذا لن نلجأ إلى هذه القراءة البدائية ، وسنحاول أولا تحليل دلالات القصة وصولا إلى وحدتها .

تمثل لنا هنا الحاجة " نفيسة " الطريقة التي تعمل بها منظومة القيم التي يلقنها لنا المجتمع منذ نعومة أظفارنا ، وكيف تعمل على تكييف تصورنا للعالم ، بحيث نصبح ، دون أن ندري سجناء لها ، تصادر براءتنا وأسئلتنا وعفويتنا ، وينبهنا هذا المشهد كيف يقدم لنا المجتمع خطابا نهائيا فيما يختص بما يجب أن تكون عليه أفعالنا ، ومن ثم يرمى أي خروج أو انزياح عما تواضع عليه المجتمع في سلة العيب أو الحرام .

---

[١] توماس مان ،فن الرواية ، الرؤيا الإبداعية : ١١١.

[٢] كارلهايتر إستيرل ، قراءة النصوص القصصية ، فصول ، المجلد ١٢، العدد ٢ ، صيف ٩٣ ، ص ٥٤ .

وتصور عبارة " مسخرة وقلة أدب " الهوة العميقة التي تفصل بين عالمين : عالم " نفيسة " وعالم " الأجنبية " ، وتكاد تلخص لنا كامل المشهد من خلال عيني نفيسة ، فما تراه نفيسة مسخرة وقلة أدب هو في نظر الأجنبية ممارسة حياتية يومية أو شبه يومية ، ولكن القاص استطاع أيضا أن ينقل لنا الصراع في نفس نفيسة ، إذ أنها لم تستطع أن تدرج المسألة بسهولة في إطار العيب، فالمرأة الأجنبية تقبل زوجها .. "وهي نفسها لا تدري إن كانت قد فعلت هذا الشيء أم لا .وحتى لو كان ذلك الشيء قد حدث فهي من المؤكد لا تذكر تفاصيله الآن.. .لا بد أن يكون قد حدث منذ ثلاثين سنة على الأقل .. ولكن هنا ، إنها ، المرأة التي تتطاول ، وتتشبث بالرجل ، هي التي تشده وتضمه إلى صدرها وتقبله في فمه في شراهة وفجور .. وفي شارعهم !"، فهي تلجأ إلى ذاكرتها لتنفي أن يكون بدر منها شيء كهذا ،ولكن الذاكرة لا تسعفها بجواب قاطع ، فينصب تحفظها الأساسي على مبادرة المرأة بهذا الفعل ، وأن تفعل ذلك في الشارع ، ومبادرة المرأة هي التي جعلتها تحس بالإهانة لأنها لم تبادر أبدا ، فالمجتمع قد حكم عليها أن تكون دائما المستجيبة لزوجها أو حتى الرافضة أما المبادرة فلا !

يدور الصراع هنا بين تقاليد الشرق والغرب على أرض جديدة حيث يصطدمان على أرض حي سوداني تقليدي ، وقد كان يمكن لراو آخر أن ينزلق إلى راو منحاز إلى أحد طرفي الصراع ، ولكن الراوي كان محايدا لم يعلق بحرف تاركا للقارئ حرية استبطان هذا الحدث ، واكتفى بدور الراوي المحايد الذي يرصد الموقف عبر كاميرا حساسة تلتقط جزيئات الداخل والخارجي ولا تكاد تغفل شيئا ، وقد استجمع الطيب زروق هنا جماع خبرته وحساسيته السردية ، فليس هناك مفردة واحدة قد شذت عن

السياق ، والقصة نفسها انتهت في لحظة حاسمة، تاركة الباب مواربا لكل الاحتمالات.

صورت القصة حدثا ، مركزة على مشهد لم يستغرق سوى دقيقة ، ومن هنا نبعت وحدة أثرها ، فكل جزيئات المشهد موظفة صوب حدث محدد : رد فعل نفيسة على ماحدث أمامها ، وكانت لحظة التنوير هي عبارة نفيسة " مسخرة وقلة أدب " التي كشفت كما قلنا الهوة العميقة التي تفصل بين منظومتين من القيم .

وإذا كانت لحظة التنوير تتبدى لنا بهذا الوضوح في القصص القصيرة الكلاسيكية ، إلا أن الأمر ليس كذلك في القصة القصيرة الحديثة إذ تتسرب هذه اللحظة عبر النص القصصي كله بدءا من جملته الافتتاحية وحتى آخر كلمة فيه ،وتستشف من تداخل شتى العناصر البنائية المتداخلة في نسيجه كما سنرى في المبحث القادم .

وحدة الانطباع في القصة الحديثة

خصصنا المبحث السابق للحديث عن وحدة الانطباع كما تبدت لنا في العديد من القصص القصيرة عند تشيخوف والطيب زروق وغيرهما ، ولكن وحدة الانطباع لا تتبدى بهذا الوضوح في القصة الحديثة ، ولعل هذا ما دفع آلان رايد أن يضع تحفظات أساسية على مصطلح وحدة الانطباع،فهو يرى أن هناك كثيرا من القصص الرفيعة المستوى لا تعطي انطباعا واحدا ، ويشكك في صحة رأي إدجار ألان بو القائل بأن التكامل الشكلي في القصة القصيرة يجب أن يخضع دائما لدقة مقصودة مدللا على ذلك ببعض قصص كافكا نافيا ضرورة تعمد الدقة باعتبارها فكرة أساسية في كتابة القصة القصيرة [1] ، ولكننا نرى أن فكرة بو عن الدقة المقصودة لا تتنافى مع التفكك الذي نشهده في بعض القصص القصيرة فهو تفكك مقصود أيضا ، إذ تساهم اللغة المفككة ، المتوترة ، اللاهثة الأنفاس في توتر الجو القصصي وإدخال القارئ إلى الجو القاتم القابض الذي ترسمه بعض القصص المعاصرة ، شريطة أن يكون الكاتب قابضا على زمام لغته محاذرا أن تنفلت إلى الاضطراب، أو الانزلاق للغة شعرية لا تسهم في إغناء الجو الذي يريد أن يرسمه القاص ، ويبدو ذلك جليا في قصص تيار الوعي التي تقوم على التداعي الحر للمشاعر والأفكار وانثيالها بلا ضابط كما في الأحلام ، وتسهم اللغة المفككة هنا في إغناء الجو القصصي ، وعكس حالة الاضطراب والقلق والتفكك التي تسود العالم وعلاقاته الاجتماعية ، فـ " اللغة ليست بليدة كالأغنام الراكدة ، وحبر المطابع ليس مجرد حبر على الورق ، فتلك هي أداة الكاتب التي لا يستطيع عنها غناء ،

---

[1] ايان رايد ، سابق ، ص ١٠٨ .

وهو مطالب بعد ذلك أن يفجر أداته ، وأن يعرق ويجهد حتى يصل إلى السر الخفي للغة"[1] .

وقد تساءل أبو المعاطي أبو النجا كيف يمكن أن تنتج وحدة الانطباع في القصة القصيرة التي تعبر عن حالة جيشان عاطفي متعدد المنابع متعدد الاتجاهات ؟ ، ورأى أن وحدة الأثر تنتج في النهاية بشكل تلقائي " بمعنى أن النظام الكامن في هذا السديم الفكري أو العاطفي الذي دفع الكاتب يسفر عن وجهه من خلال الكتابة نفسها ، أي يمكن للقارئ أن يكتشف بنفسه النظام الداخلي الذي يحكم القصة كما يرتب الإنسان قطعا متناثرة لإناء واحد[2] .

وقد لفت العالم النفسي وليم جيمس الأنظار إلى نمط من القصص يختلف عن النمط التقليدي حينما لاحظ أن قصص أخيه هنري جيمس " تقدم انطباعا مثل الانطباع الذي كثيرا ما نأخذه عن الناس في حياتنا ، فهؤلاء الناس يأتون من أوساط لانعرفها ، ويعيشون معنا فترة من الزمن ثم يختفون إلى مكان غير معروف ولا يتركون معنا إلا انطباعا يثبت حقيقة وجودهم وشعورا بحب الاستطلاع المحير الناتج عن غموض بداية ونهاية وجودهم"[3] .

أما آيان رايد فقد ذكر ملاحظتين هامتين عن لحظة التنوير :

---

[1] عبد الحميد إبراهيم ، القصة القصيرة في الستينات ، دار المعارف ،مصر ، د.ت ، ص :٧٠ .

[2] القصة العربية أصوات ورؤى جديدة ، كتاب العربي الواحد والثلاثون ، يناير ١٩٩٨ ، ص ١٩ .

[3] أيان رايد ، القصة القصيرة ،ص ١٢٥ .

• إن لحظة التنوير قد تكون خاصة بالقارئ فقط ، إذ قد يمر البطل بتلك اللحظة الجوهرية دون أن يعيها ، وقد لاتجد شخصيات القصة القوة الكافية للوصول بالاستثارة إلى أقصاها ، ويمثل رايد لذلك بقصة الطين لجيمس جويس التي تكمن لحظة تنويرها في اكتشاف القارئ أن الطين الذي يلوث يدي ماريا المعصوبة العينين ، يمثل نصيب ماريا من الحياة ، دون أن تدرك هي ذلك، وتبدو ملاحظة رايد صائبة لاسيما في القصص الرمزية التي تتسع دلالتها تأويليا لتخرج من نطاق الحدث المحدد التي تقصه لدلالات إنسانية عامة يمكن أن يكشف عنها تحليل الخطاب .

• إن بعض القصص القصيرة تفتقد للحظة التنوير ، ومع ذلك تعد قصصا جيدة، ويضرب لذلك مثلا بقصة أرنست هيمنجواي القصيرة " مكان نظيف جيد الإضاءة " الذي يرى أنها لا تدور حول أي شيء.

ملاحظة رايد الأخيرة لا تخلو من تسرع ، فقد سبق أن أشرنا إلى مدى خفاء هذه اللحظة ، وانسرابها على امتداد النص في القصص القصيرة الحديثة التي تتميز بثرائها الدلالي وكثافتها الرمزية ، وقصة هيمنجواي الآنفة يمكن للقراءة المتأنية أن تكشف عن دلالتها الثاوية عميقا في قلبها ، فعدم دوران القصة القصيرة حول أي شيء هو إشارة عميقة للعدم والخواء الذي يلف العالم ، إشارة لافتقار العالم للمعنى ، للإنسان المنسي في عراء وحدته السحيقة بلا عزاء ، يتضح ذلك في حوار النادلين : العجوز والشاب ، وفي إشارات النص المتناثرة مثل قول النادل العجوز للشاب :" نحن من نوعين مختلفين " ،كما يتضح في مونولوج النادل العجوز:" ما الذي يخاف منه؟ لم يكن الخوف أو الرهبة . كان لاشيئا يعرفه أكثر من اللازم . كله كان لاشيئا والإنسان كان لاشيئا أيضا .. البعض يعيش فيه و لايشعر به أبدا

ولكنـه كـان يعـرف بأنـه كلـه كـان لاشيئا وبعـد ذلـك لا شـيء ولا شـيء ، وبعد ذلك لاشيء "[1] .

ولم يكتف هيمنجواي بذلك بل قلب الصلاة المسيحيةالمعروفة :" يا أبانا الذي في السموات " لتصبح:"يا لا شيئنا الذي في اللاشئ ليكن اسمك لا شئ وملكوتك لا شئ ، ولتكن مشيئتك لا شئ في لا شيء أعطنا هـذا اللاشـيء لا شـيئنا اليـومي ... ... " فزحزحـة الخطـاب الـديني المتمثـل في الـصلاة المسيحية ، وإقامة هذه الصلاة العبثية مكانها يفضح نظرة النادل العميقة في أن الـصلاة لا تقـدم العـزاء الكـافي لجراحاتـه الروحـية ، و لأن النـادل عاجز عن الغوص عميقا لمعرفة جذور غربته عن العالم وبلورة هـذا العجـز في نسق فلسفي أو أدبي فإنه يكتفي بهذه الصلاة العبثية ، وهربـا مـن مواجهة الذات يعزو حالته للأرق .

لقـد اقتـنص هيمنجـواي هـذه اللحظـة اليوميـة المتكـررة في الحيـاة الأمريكية ـ إغلاق حانة ـ للوصول عبرها لجذر الكلي حيث تختفي غربة الإنسان وعذاباته في ذلك المكان النظيف جيد الإضاءة، أي حيث لا يكاد ينتبه أحد .

ويشير روبرت شولز إلى أنه "حين يحجم الكاتب عن الشرح المباشـر، علينا أن نبحث عن المفاتيح الأدق : فنماذج التكرار ، والمحاورات الساخرة، ونبرة السرد هـي من الأمور التي يجب أن تفضي بنا إلى الروابط بين العالم الخـاص للكتـاب والعـالم العـام للأفكـار ، وكلمـا ازدادت دقـة القـصة

---

[1] أرنست هيمنجواي ، حياة فرانسيس ماكومبير السعيدة القصيرة ، ترجمة سمير عزت نصار ،دار الشروق للنشر والتوزيع ،الأردن ،ط١ ، ١٩٨٧ ، ص ١٢٠ .

ورهافتها كان لابد أن تشتد رهافة تفسيرنا"[1] ، فالخطاب القصصي الحديث يسعى إلى بناء عالمه الموازي للواقع عبر لبنات عديدة : تفتيت الحدث، وكسر نمطية السرد ، ومراوحة الزمن جيئة وذهابا ، وفتح النص على الحدس[2] واللاشعور[3] والحلم ، مستثمرا فتوحات فرويد مفتتح النظر المروع في باطن الإنسان، وهنري برجسون (١٨٥٩. ١٩٤١) وكارل جوستاف يونج (١٨٥٧ـ١٩٦١) ومدارس التحليل النفسي، وموغلا في المناطق الغائرة للرمز ناقلا الواقعي المعقد الذي لم تعد القصة التقليدية قادرة على اقتناصه إلى مصاف التجريدي والكوني ، هذا الواقع المراوغ الذي افتقد القدرة على تقديم منظومة متجانسة ، ونهائية ، ويقينية من القيم بسبب الخلخلة العميقة التي زعزعت بنيته .

ولذا فإن دور القارئ لا يقتصر على التلقي السلبي ، إنما ينهض على المشاركة الفعالة في بناء النص ، وإكماله ، وكما يقول روب جرييه " يعلن المؤلف اليوم حاجته الماسة لأن يشاركه القارئ مشاركة فعلية ، واعية وخلاقة ، إنه يطلب منه أن يشترك في عملية الخلق ، أن يخترع بدوره العمل الأدبي والعالم ،وأن يتعلم ويخترع حياته الخاصة " [4] ، فالقارئ ، إذن ، مطالب بأن ينفض غبار كسله وعدم مبالاته، ليلج عالم النص متيقظا متنبها ، ليسهم في بناء ما أغفله النص ، أو ما سكت عنه .

---

[1] روبرت شولز ،عناصر القصة ، ترجمة محمود منقذ الهاشمي ، دار طلاس ، دمشق ،ط١ ،١٩٨٨ ، ص ٣٩ .

[2] الحد س مصطلح عربي يقابل intution ، وهو نهج في المعرفة ، قوامه القدرة المباشرة على إدراك الحقائق بصورة عفوية ، واستبصار ذاتي من غير لجوء إلى أي سبيل من سبل المنطق العقلي ، او التجارب البرهانية ، والحدسية تيار فكري وفلسفي يمكن رصده عند ابن سينا ، وديكارت ، وبرغسون وغيرهم (انظر المعجم المفصل في اللغة والأدب: ٥٦٧)

[3] اللاشعور مصطلح نفسي يعرفه المعجم المفصل بأنه جملة العوامل النفسية والفسيولوجية التي لانعيها والتي تؤثر في السلوك البشري .

[4] آمال فريد ، القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة ، فصول ،المجلد الثاني ، العدد الرابع ، ص٢٠٠.

ويمكن لقصة أخرى مثل " الطين "[1] لجيمس جويس أن تقدم لنا عونا ثمينا في هذا الصدد ، فهذه القصة التي تبدو ، للوهلة الأولى بلا حبكة ، أو وحدة لاتلبث أن تتكشف عن وحدة لاتقل وضوحا عن وحدة قصص موباسان أوتشيخوف، وقد استطاع ناقد مثل روبرت شولز عبر تحليل متأن صبور أن يلتقط الإشارات المتناثرة في الخطاب، ويعيد تركيبها ، منميا لها حتى الوصول للدلالة العميقة التي تنطوي عليها ابتداء من تحليل العنوان (الطين) المادة التي خلق منها الإنسان ، والتي تعكس ضعفنا البشري مذكرة إيانا بالموت والتحلل ، كما استطاع شولز أن يجلو لنا شخصية ماريا المكبوتة ، وعنوستها بعد أن أعاد تركيب اللعبة التي لعبتها ماريا ، والتي وردت في النص غامضة وإيحائية تاركة لذكاء القارئ ملء الفجوات الناقصة ، التي تظهر بملئها شخصية ماريا المكبوتة ، الشقية بعنوستها ، مبينا لنا أن اللغة البسيطة التي سرد بها جويس قصته تماثل بساطة ماريا ، وسذاجتها ، وقد ملأ شولز الفجوات الناقصة في الخطاب. ومن خلال التحليل المتأني لشولز نستطيع ان نرسم شخصية ماريا المرعوبة بحساسيتها المفرطة من غلظة العالم الخارجي الذي لاتكاد تفهمه ، والطين يمثل نصيب ماريا من الحياة ، نصيبها الذي لاتراه بينما يراه القارئ...وهكذا يمكن أن تتعدد قراءات النص انطلاقا من داخله ، فالخطاب القصصي القصير يتسم كما أسلفنا بالتكثيف ، والإيجاز ، والإيحاء تاركا للمتلقي ملء فجوات الخطاب بالتفاصيل والمعنى، فهو خطاب مفتوح على احتمالات تأويله .

كذلك يعمل الخطاب الأدبي الحديث على الاشتغال على آلية التناص INTERTEXUALITY بين النص الحاضر بين يدينا ، وبين النصوص

---

[1] انظر نص القصة في المصدر السابق : ٨٩ .

الغائبة التي يعقد معها حوارا داخليا خصبا يعيد فيه بناء لبناتها الخفية بدءا من نصوص الأسطورة والحكاية الشعبية والنصوص المقدسة ، وانتهاء بالنصوص المعاصرة شرقا وغربا كما رأينا مثلا في " أوراق شاب" حيث استعان القاص بالعديد من النصوص لفتح آفاق نصه كالآيات القرآنية ، والشعر ، والنشيد الوطني ، ومقتطفات الصحف ، فالنص القصصي الحديث يمثل مخزونا معرفيا متشعبا ومعقدا ، وبدون استحضار هذا المخزون المعرفي والإبداعي لذاكرة القراءة يصعب على المتلقي الولوج لعالم النص، إذ سيلج عالم النص أعزل من أدواته .

ويلقي الناقد أ .ل. بيدر ضوءا جديدا على هذه القضية،فيستهل مقاله عن " بنية القصة القصيرة الحديثة" بالقول :" إن أي أستاذ قدم ـ ولو مرة ـ لطلابه نماذج قصصية حديثة ، سيتذكر شعورهم بالخيبة ، وموقف بعضهم الحائر " ماذا يعني ؟ "، وتكرارهم انتقادات مثل " لاشيء يحدث في بعض هذه القصص ، أو " هذه ليست قصصا حقيقية "[1] ، وفسر بيدر ذلك بأنه يعني اتهام القصة القصيرة الحديثة بالافتقار إلى البنية الحكائية . وقد سعى بيدر في مقاله لتحليل بعض القصص التي تبدو للوهلة الأولى وكأنها بلا حبكة ، سعيا للبرهنة أن للقصة الحديثة بنية أي تصميم أساسي ، وأن ما يظن من افتقارها للبنية ليس إلا نتيجة تغييرات متنوعة في التكنيك[2] ،فبعض القصص الحديثة تحاول نفي الحبكة التقليدية لأنها حبكة زائفة وغير واقعية ، معززا ذلك بفكرة شيروود أندرسون عن الحبكة التي يرى أنها (سامة) حيث أن فكرة الحبكة قد سممت القصة

---

[1] بنية القصة القصيرة الحديثة :٢١٤ .

[2] السابق : نفس الصفحة .

بالصورة التي أغفلت حياة الإنسان ، فالحياة ليست مكونة من مجموعة أحداث نظمت بعناية ، لذا أولى القصاصون المحدثون ظهورهم لهذه الحبكة المبنية على الصيغ الجاهزة ، ومن ثم انطلق بيدر لتحليل بعض القصص مكتشفا حبكتها ووحدتها المخفاة .

وقد تنبه غير واحد من الباحثين إلى الآليات العديدة التي تستثمرها القصة القصيرة الحديثة لخلق وحدتها فـ " وحدة الانطباع لاتعني بالضرورة أن تتجه كل جزيئات الأقصوصة إلى خلق هذا الأثر الواحد بصورة محكمة ، فقد تستطيع أن تحققه من خلال تفاعل عدد من العناصر المتنافرة ، أوتعاقب مجموعة من المفارقات ، أوجدل العديد من النقائض ، أوتراكم أشتات من الذكريات، أونتف التأملات التي تشبه الشظايا المتناثرة التي يبدو لأول مرة أنه لا رابط بينها .... إلى غير ذلك من الصيغ البنائية التي يبدو أنها تفتقر إلى البناء التقليدي المحكم ، ولكنها مع ذلك تخلق انطباعا أو أثرا جماليا واحدا "[1] ، وهو ما حاولنا الكشف عنه في الصفحات السابقات .

[1] صبري حافظ ، الخصائص البنائية للأقصوصة ، فصول : ٤٥ .

الفصل الرابع

المكان القصصي

المكان القصصي

لا تسبح القصة القصيرة في الفراغ ، بل يؤطرها المكان والزمان ، فهما ركيزتان أساسيتان في الخطاب السردي ، ولا يكتفي المكان في القصة القصيرة بجغرافيته، بل يشف عن أبعاد نفسية واجتماعية تكشف عن أبعاد الشخصية المختلفة ، وموقع الراوي الذي يتعامل مع هذا المكان ، وكما يرى خالد حسين فإن المكان لا يتوقف حضوره على المستوى الحسي ، وإنما يتغلغل عميقا في الكائن الإنساني ، حافرا مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة ، ليصبح جزءا صميما منها ، وذلك لأن المكان هو الفسحة/ الحيز الذي يحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم . من خلاله نتكلم وعبره نرى العالم ونحكم على الآخر ، وبقدر ما يمتاز هذا المكان بالوضوح على المستوى الجغرافي أو الحسي ، بقدر ما يتعالى ويركن إلى الغموض والمجهول على الصعيد الدلالي[1] .

لا يزاحم المكان غيره من العناصر في الخطاب السردي بقدر ما يمنحها تجسيدها وحضورها الحي وواقعيتها ، ويحميها مغبة الانزلاق للفراغ ، كما يحمي النص القصصي نفسه من الانزلاق نحوشعرية مجانية لاعلاقة لها ببنية الخطاب السردي . و يخوض المكان علاقة معقدة مع شتى عناصر البناء القصصي كالشخصية ، والزمان ، ولغة السرد ، وبناء الحدث، والراوي ، وغيرها ، ويتضافر معها ليتقدم بنا البنية الدلالية للخطاب السردي ، فيرتبط ارتباطا حميما بخلق الشخصيات وعلاقاتها التي تخوضها مع

---

[1] شعرية المكان في الرواية الجديدة ، الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجا ، كتاب الرياض ٨٣ ،مؤسسة اليمامة الصحفية ، ١٤٢١هـ ، ٦٠ /٦١.

العالم، وكما يقول باحث معاصر فإن " البيئة تمتزج بالتكوين النفسي والاجتماعي للشخصية ، وتبني جسورا من التلقي الحميم للقصة القصيرة،وبدون هذا التحديد الزماني والمكاني قد تؤول القصة إلى فكرة عامة مجردة وأقرب إلى الشعر"[1] ، ولذا فإن تحليل المكان القصصي يميط لنا اللثام عن المكانة الطبقية ـ الاجتماعية التي يحتلها المكان في الخريطة الاجتماعية [2] .

ويكتسب المكان في الخطاب السردي تعقيدا متزايدا لأنه مكان مبني باللغة ، أي أنه مكان ملتبس بالدلالة ، معبق بعلاقة الشخصيات به ، وكما يقول باحث معاصر فإن:"الوعي بالمكان لم يتحقق لدى الكائن الإنساني الذي لم يتمكن من أنسنة المكان بالرغم من مهارة اليد .. إلا بعد تشكل اللغة ، وبظهور اللغة الطبيعية ، تغيرت العلاقة مع العالم والواقع والحياة ، وبالتالي مع المكان، إذ أن اللغة لم تعمل على انعكاس وتمثيل العلاقة مع المكان فحسب ، وإنما عملت على تثوير هذه العلاقة بتوسع أبعادها وتعميقها ، وانتقلت بموجب ذلك الفاعلية الذهنية من المحسوس إلى التجريد"[3] .

والمكان يكتسب تعقيداً متزايداً مع تعقيد الحياة وتطورها ، وكما يقول خالد حسين فقد"خاض المكان رحلة طويلة في متاهة التاريخ/ الزمان ، وتعرض لفاعليات الصيرورة وتحولاتها ، لكي ينتقل من الفضاء الوحشي

---

[1] ثابت ملكاوي، الشخصية والبيئة في القصة القصيرة ، ص ١١٧ .

[2] نجيب العوفي ، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية ، ط١، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٨٧ص ٦٤٠ .

[3] خالد حسين ، شعرية المكان في الرواية الجديدة : ٧٠ .

إلى الفضاء الثقافي - الإنساني ، من اللاتمايز والعماء إلى التهندس ، وبالتالي إلى فضاء الجمالي والفني "[1] .

وقد يشكل المكان سمة مميزة لبعض السرديين تمنح خطابهم خصوصيته وتجذره في ذاكرة المتلقي، فقصص علي الملك مثلا ترتبط بمدينة أم درمان وأحيائها العريقة، وروايات الطيب صالح بقرية ود حامد التي صارت مسرحا لكل رواياته ، وإميل حبيبي وغسان كنفاني بفلسطين ، وإبراهيم عبد المجيد بالإسكندرية ، ونجيب محفوظ بالقاهرة القديمة : الجمالية وحي الحسين والأزهر ، وجمال الغيطاني بالقاهرة المملوكية والقديمة ، ومحمد شكري بطنجة المغربية ، وإلياس خوري ببيروت ، وإبراهيم الكوني بالصحراء ، وإبراهيم أصلان بحي أمبابة وهكذا ، بل قد يكون المكان هو البطل الرئيس في الخطاب القصصي فيحتل موقعا متقدما في الخطاب كما عند إدوار الخراط مثلا في " محطة السكة حديد " و"ترابها زعفران " ، وتشارلز ديكنز في قصة مدينتين ، والطيب صالح في قصة "دومة ود حامد " ،وهكذا ... فالمكان هنا هو الذي يطبع أحداث الخطاب ويوجهه .

وقد يغدو المكان منحازا للبطل ، ففي قصة جمال الغيطاني " كشف اللثام عن أخبار ابن سلام" نجحت السلطة في إسكات صوت ابن سلام بقتله وتعليقه على بوابة زويلة فحزن عليه الناس حزنا مهولا و" رمت أحجار البوابة دما ولا تزال " ، و في " دمعة الباكي على طيبغا منصف الشاكي" للغيطاني أيضا حينما انتهى طيبغا إلى مصير قريب من مصير ابن سلام

[1] شعرية المكان في الرواية الجديدة : إدوار الخراط نموذجا ، ص٦٢ .

شارك المكان في رثاء البطل ، وأسبغ جوا أسطوريا على بطولته : " ارتعشت المدينة من الفزع والرهبة ، الطرقات أقفرت، خيم عليها رجفة حتى أن القلوب غاصت في الصدور " وعندما أسلم طيبغا الروح " قيل إن السماء اسودت سوادا حالكا ساعتها ، ودوت الفرقعة من بعيد ، حتى ظن الحضور أن الدنيا عمت عليها القارعة ، وحلت النازلة " .

ويمثل الوعي بمسألة المكان قاسما مشركا بين القاصين المعاصرين ، ففي التحقيق الذي أجرته مجلة فصول مع عدد من القاصين ، ووجهت إليهم فيه عدة أسئلة كان السؤال العاشر:" هل تعين الزمان والمكان للحدث أو الأحداث التي تتضمنها القصة القصيرة أم تتركهما بلا تعيين ؟ وكاد يتفق جميع القصاصين على أهمية المكان والزمان ، ومن بين الإجابات سنتوقف عند إجابتي خيري شلبي وإدوار الخراط لأنهما يضيئان جديدا في مسألة المكان القصصي، إذ يرى خيري شلبي أنه لا يعين المكان والزمان بشكل قصدي ، فهو يقبل على القصة دون اهتمام بتعيين الزمان والمكان ، ويعلل خيري شلبي ذلك بالقول "إن القصة عندي ككيان حي تجئ معبرة عن زمانها ومكانها حتى دون تعيينهما بشكل محدد مباشر ، فالقصة عندي تقول لك إنني رأيت هذا هكذا ، إن الزمان والمكان يتحددان وحدهما دون وعي مني . وكثيرا ما أرى القصة بعد كتابتها قد حددت بنفسها زمانها ومكانها من خلال ملامحها النفسية والاجتماعية " .

وهذا الاقتباس من خيري شلبي يشير لأمرين مهمين : أولهما هو لاقصدية الإبداع ، أي أن كاتب القصة القصيرة لا يتجه بشكل قصدي لبناء عناصر قصته ، بل تنبثق هذه العناصر وتتشكل بشكل تلقائي ، فالمكان قد لا

يحدد حرفيا ولكن المتلقي يستطيع من خلال إشارات النص المتناثرة ومن خلال الشخصيات التي تنطق بتأثير المكان وتتحرك وفق جغرافيته ، ومن خلال لغة هذه الشخصيات وثقافتها يستطيع أن يبني المكان القصصي، وقصص خيري شلبي نفسها تقدم دليلا ممتازا على ما نقول، فهي قصص تتضح مصرية خالصة ونابعة من قلب الواقع المصري ، ويمكن للمتلقي بسهولة أن يحدد بيئة الشخصية من لغتها وثقافتها وعمرها [١] .

وفي بعض الأحيان يكون ترك المكان دون تعيين من أجل توسيع دلالاته، أي من أجل تحويله إلى رمز عام يسهم في توسيع أفق التلقي ، وهكذا يفعل زكريا تامر في مجمل أعماله القصصية ، فزكريا تامر لا يحدد المدينة التي يصورها في قصصه بأنها دمشق ، مدينته ، فهو مهموم بتصوير القهر والكبت في مجمل أعماله ، والمدينة في قصصه يمكن أن تكون أي مدينة عربية ، بل أي مدينة من مدن العالم الثالث المصابة بأدواء الرعب والقهر، وحسب تعبيره فـ " نحن نعيش في عالم مفترس سفاح لا يمنحنا سوى السجون والخيبة ويجللنا بالهزائم "[٢] .

إن عدم تعيين المكان هنا ، هو أعمق تعيين له ، بمعنى أن عدم التعيين هنا يمنح المكان طابعا إنسانيا عاما ،فهو عدة أماكن في وقت واحد ، والمكان في هذه الحالة يمكن أن يدعى بالمكان المتراكب ، وفي هذا يقول إدوار الخراط عن المكان في بعض أعماله أن المكان عنده لا يصبح مكانا واحدا ولا منفصلا في الموقع أو في الزمان ، أي أنه يصبح متراكبا ومتزامنا ، يصبح مركبا من أماكن عدة وفي أزمنة عدة ، ولكنه مع ذلك محدد

---

[١] انظر على سبيل المثال مجموعته: أسباب للكي بالنار ، مختارات فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٨ .

[٢] انظر حوار القاص في صحيفة الدستور ، الملحق ، ١٩٧٠/٨/٢ .

وعضوي ، بمعنى أن له جسدا ودورا فاعلا ، هو أيضا حدث "[1] ، ويمنح كل ذلك العمل الأدبي ثراء وغنى ، ويتحول إلى رمز غني بالتأويل ، إنه مكان نابع من المخيلة والواقع معا مثل قرية ماكوندو التي ابتكرها الروائي الكولومبي غابرييل غارثيا ماركيز في روايته "مائة عام من العزلة".

يمكن لنا أن نجمل طبيعة علاقة الإنسان بالمكان في ثلاثة محاور: العداء ، الألفة ، الحياد ، وتتمثل الأماكن الأليفة في البيوت، المقاهي ، الحجرات الدافئة ، الطبيعة ، دور العبادة ، غرفة النوم ، الحدائق، المتاحف، بينما تتمثل الأماكن العدائية في السجون، والمدن الغريبة ، والمنافي ، والأقبية ،وغرف التحقيق ، أما الأماكن المحايدة فيعتمد حيادها على نفسيات الشخصيات وطبيعة العلاقة التي تخوضها مع المكان ، وسنتناول هنا بعض هذه الأماكن محاولين الكشف عن دلالاتها ودورها في بنية الخطاب السردي ، وعلاقتها بالراوي .

السجن:

يمثل السجن أو المقشرة إذا استخدمنا المصطلح المملوكي ، أو المعتقل بالمصطلح السياسي، يمثل المكان الأكثر عداء للإنسان ، فهو مملكة الجلاد الأثيرة ، وقلعة خوفه، الموقع الذي تمارس فيه السلطة أنقى درجات قمعها ، ففي السجن " تكف السلطة أن تتخفى ، يسقط قناعها ، وتظهر كيف أنها طغيان مندفع في التفاصيل الأشد تفاهة ، هي ذاتها وبكل وقاحة ، وفي الوقت نفسه كيف هي نقية ، مبررة كلية، طالما أنها تستطيع

[1] إدوار الخراط، فصول ، المجلد الثاني ، العدد الرابع ، يوليو- سبتمبر ١٩٨٢ ، ص٢٦٧ .

صياغة نفسها كلية داخل أخلاق تؤطر ممارستها آنئذ يظهر طغيانها وكأنه سيطرة خالصة للخير على الشر " [1] .

السجن هو صورة السلطة الأكثر هذيانا في رأي فوكو ،حيث تسوغ السلطة نفسها أخلاقيا بالقول: من حقي أن أعاقبك[2] .

ويشف تصوير السجن في الخطاب السردي عن انحياز القاص الحازم للحرية ، ودفاعه عن كرامة الإنسان ، ونضاله من أجل عالم أكثر عافية وعدلا وأقل ظلمة ، وكان من الطبيعي أن تحتل قضية الحرية مكانا متقدما في السرد العربي بسبب التاريخ الطويل من القهر ، والكبت ، والحجر السياسي الذي دفع المثقفون سنوات غالية من أعمارهم ثمنا لمحوه .

وبقدر ما تزداد قبضة السلطة تحكما يشحذ النص سكاكينه ، للدرجة التي يمكن بها اعتبار بعض النصوص العربية وكأنها بيانات ضد القمع مثل قصص زكريا تامر ،ورواية اللجنة لصنع الله إبراهيم ، ومجمل أعمال عبد الرحمن منيف الذي صدّر روايته " شرق المتوسط " ببعض مواد الإعلان العالمي لحقوق الإنسان في إدانة صريحة للأنظمة التي تنتهك هذه المواد صباح مساء دون أن يرف لها جفن .

وستسعى الدراسة فيما يلي للكشف عن السجن باعتباره مكانا عدائيا حاطا لكرامة الإنسان، ممثلين لذلك ببعض قصص جمال الغيطاني،

---

[1] ميشيل فوكو ، حوار بين ميشيل فوكو وجيل دولوز ، المثقفون والسلطة ، ترجمة حسين عجة ، مجلة مواقف ، بيروت ، العدد ٥٧ ، شتاء ١٩٨٩ ، ص١٤١/١٤٢ . .

[2] السابق ، نفس الصفحة .

ومحمد المخزنجي ،مع التنبيه إلى أننا سنرجئ تحليل شخصيتي الجلاد والمقهور ذاتي العلاقة الوثيقة بالسجن إلى حين حديثنا عن بناء الشخصيات.

صور جمال الغيطاني السجن في عدد من القصص القصيرة له، عدا رواياته ، وسنختار هنا قصتيه :"هداية أهل الورى لبعض مما جرى في المقشرة"، و " القلعة " .

في "هداية أهل الورى" قدم الغيطاني للقصة باعتبارها مخطوطا قديما ينتمي للعصر المملوكي وجده في أحد مساجد الجمالية القديمة ، وهو عبارة عن مذكرات آمر المقشرة ، أي مأمور السجن بلغتنا المعاصرة ، وما يهمنا هنا كيف تم رسم المكان الذي هو السجن أو المقشرة .

نرى من خلال مذكرات آمر المقشرة وصفا جغرافيا دقيقا للمكان يرسخ ثقله ولا إنسانيته وعداءه القاسي للإنسان :

" من هنا يبدأ سلم حلزوني هابط إلى عمق كبير . على جانبيه حفر ضيقة في الجدران لا يتمدد فيها الانسان على راحته كما لا يمكنه الوقوف بطول قامته . هذه هي المواضع التي يربط فيها المحابيس ، وربما نزلت من حين إلى حين يتقدمني السجانة ينيرون السراديب ، وأسأل نفسي ما الذي يفكر فيه شيخ قضى هنا مايزيد على سبعين عاما ، أو شاب مضى عليه عامان ".

وفي الليل يزداد الموقع وحشة ، ويوغل في الكآبة :

" وإذ ينزل الليل تطلع الوطاويط ويسمع صوت أجنحتها عندما تصطدم بالجدران أو أراها تأكل النبق المختطف من شجرة قريبة ، وساعات يصرخ المحابيس من أسفل وتنبعث رائحة كريهة مهولة تهب في أحيان كثيرة فجأة ويكاد السجانة أن يهجوا على رؤوسهم لفظاعتها "[1] .

لا يصادر السجن الحاجات الأولية للإنسان فحسب ، بل يوغل أبعد لدرجة تشكيكه في وجود عالم خلف هذه الأسوار ، هكذا يكتب الجلاد في مذكراته عن المساجين :

"كلما أوغلوا في البعد إلى أسفل ماتت صرخاتهم ، وفي الطيقان السفلى سيحاول رجال ربما مضى عليهم ستون أو سبعون سنة أن يعرفوا القادمين من العالم الذي باتوا يجهلونه ، ذات ليلة عندما نزلت بنفسي لأضع الأمير أقباي الطويل في الحبس . سمعت رجلا يزعق من مكان مظلم مررنا به يسأل عم إذا كان يوجد عالم حقيقة أم لا " .

وفي قصته الثانية " القلعة " التي تصف سجنا معاصرا يثبت الغيطاني أن جوهر القهر الإنساني واحد مهما تقلبت الحقب والعهود ، حيث نجد نفس المكان الضيق المصادر لأدنى الحريات الإنسانية ، ويجسد لنا الغيطاني ذلك بلغة تقريرية محايدة تجسد لنا ثقل السجن ، وكثافة حضوره الحسي :

زنزانة مستطيلة ، طولها أربع خطوات ضيقة ، عرضها لا يسمح بفرد ذراعيه عندما يشرع في أداء بعض التمارين . أرضيتها حجرية . سقفها مرتفع قدر أربع طوابق في مبنى حديث . تتوسطه فتحة دائرية للتهوية ، مغطاة

---

[1] الأعمال الكاملة ، المجلد الأول: ٦١ .

بالصفيح. في الليل يخطو جنود الحراسة . تتردد الخطى مكتومة حتى تمر فوق الصفيح . عندئذ يتردد صدى الصوت المعدني، في السنوات العشر الأولى أزعجه ، كثيرا ما أيقظه من النوم مرات ، لكنه في بداية السنة الحادية عشرة اعتاده كما اعتاد كل شيء منذ زمن . فوق الباب مصباح كهربائي صفراوي كابي الضوء ،يراه من أي موضع حتى لو أولاه ظهره فلا سبيل للهروب من ضوئه الشحيح . غيروه سبعا وثلاثين مرة منذ دخوله إلى هنا "

ويستطرد هذا الرصد التقريري بعد ذلك ليصف باب السجن ، حراسه، موقع السجن النائي القصي في طرف الصحراء ،تاريخه السحيق الذي يمتد لعدة قرون ، مدللا بذلك على القهر الممتد كحبل عبر كل العصور والحقب .

أما القاص محمد المخزنجي فيصور لنا السجن في أربع قصص من مجموعته " رشق السكين"[1] .

في قصتين من هذه القصص، وهما " يوم للمزيكا " و" النوافذ " يبدو وكأن قسوة السجن وفظاظته لا تحول دون استمتاع السجناء بأوقاتهم ، حيث يحتفظون بروحهم المعنوية عالية مدللين بذلك على أن السجن لا يستطيع هزيمة أرواحهم العنيدة، ففي قصة "يوم للمزيكا" يصور الراوي يوما احتفاليا في السجن حيث تحضر فرقة موسيقية بمناسبة العيد ، وما أن ينادي المنادي العنبر المحشور فيه خمسمائة سجين :" يا عمباار .. كله يسمع .. المزيكا وصلت "، حتى يدوى العنبر كله بهدير صيحة طفلية " هـآاااه " ، ورغم آثار الجروح الغائرة ، وشحوب الرطوبة والعتمة ، يتغير حالهم جميعا ،

---

[1] محمد المخزنجي ، رشق السكين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

وبدوا كالأطفال ذاهبين إلى سوق العيد : هذا يتباهى بقميصه ذي الجيوب على الصدر ، وهذا بحذائه اللماع ... وكانوا يتقافزون بتصايح ، ويجرون وراء بعضهم البعض في ضحك ، ويتخطفون الطعام ، وعندما بدأت فرقة الأيتام بآلات الموسيقى النحاسية غناء بعض الألحان الشعبية :

" هلل المسجونون ، ونهضوا هاجمين على فرقة الأيتام يحملونهم بآلاتهم فوق الأكتاف ، ولم يرتبك اللحن بل تناسق يعلو في حمية ، وكان العساكر يضربون بضحك ضربا خفيفا "لحفظ النظام"، وبدأ حوش السجن يتحول إلى مرقص صاخب ، والمسجونون الراقصون يحملون الأيتام الذين راحوا يخلصون في العزف بغبطة بينما تدس في جيوبهم عطايا المسجونين " .

السجن هنا لا يستطيع أن يصادر من الإنسان فرحته بالحياة لا سيما في حضرة الفن الممثل هنا بالموسيقى ، فالسجن قد يهزم الجسد المحاصر ، لكن الروح تظل محلقة ، ومغتبطة بالحياة ، وهذا ما لا يستطيع السجان انتزاعه ، كما لا يستطيع انتزاع طاقة الحب من نفوس السجناء ففي قصة النوافذ يقابل سجن الرجال سجن النساء ، ولكن الجميع محشور وراء النوافذ " والنوافذ تصفحها قضبان ، والقضبان متقاطعة ، والفجوات بين تقاطع القضبان لا تنفذ إلا الأيادي والأصوات "[1] ، ورغم هذا الجو الخانق المصادر ترفرف في الهواء الطلق بين النوافذ قصة حب بين " عربي " و "بطة"، ويساعد السجناء بمشاكساتهم في اشتداد أوارها.

---

[1] نوافذ ، المصدر السابق : ٥٠ .

أما في قصتيه " بشر الأقفاص " و " ١٣ "[1] فيرسم المخزنجي الوجه الآخر للسجن حيث لا يستطيع السجين مواجهة مأساته فيهرب منها بالجنون أو محاولة الانتحار .

ويغدو السجن رمزا لكل ما من شأنه أن يهدد حرية الإنسان ، فيتسع مفهوم السجن في القصة العربية ليشمل كل شيء ، حتى كأن هذا الوطن الكبير قد تحول إلى سجن كبير كما نجد عند زكريا تامر وعبد الرحمن منيف ، فعندهما يسيطر مفهوم السجن على مجمل الخطاب ، ويبدو المكان مثل غول يسحق سكانه ، ثم يخربهم من الداخل ، قبل أن يلفظهم إلى الخارج .

وفكرة السجن العام الذي يكاد يمتد ليشمل الوطن بأسره ، تبدو فكرة عامة في العالم الثالث بأسره ، وليس الوطن العربي فحسب ، فها هوذا الكاتب إدوار جاليانو من أرغواي بأمريكا اللاتينية يكتب " عن الأقفاص اللامرئية حيث يقبع سجناء الخوف ، والمنفيون في بلدانهم ، وأسرى الصمت ، ويسأل بمرارة :" الديكتاتورية تصنع سجونها من الثكنات ، مخافر الشرطة ، الحافلات المهجورة .. ولكن ماذا عن البيوت ؟ ألم تتحول إلى سجون ؟"[2] ، فالسجن هنا يمتد ليشمل كل ما يمكن أن يمثل تهديدا لحرية الإنسان ، كل ما يحاصره ويسلبه كرامته .

وفي قصة الغيطاني " وقائع حارة الطبلاوي " تتحول الحارة الشعبية إلى سجن بسبب تسلط دحروج على أهلها . يحاصر المكان شخوصه في " وقائع

---

[1] السابق :٣٩وما بعدها .

[2] إدوار جاليانو ، مقبرة الكلمات : ١١٣ .

حارة الطبلاوي " ، فتتحول الحارة إلى سجن كبير يعتقل شخوصه ، ولا يمكن لأحد الفكاك منه ، كذلك في " منتصف ليل الغربة" للغيطاني حيث يكون السجن هو المدينة التي ينزل بها الراوي [1] .

المدينة الغريبة :

تمثل المدينة مكانا عدائيا للغريب ، يصادر حريته وحركته ، وتظهر فكرة المدينة الغريبة التي تختفي فيها ، أو تكاد القيم الإنسانية قاسما مشتركا في الخطابين الشعري والقصصي.

وفي العصر الحديث كان للواقعية الخارجة من رحم الرومانسية أن ترث بعض جيناتها الوراثية من حنين إلى الطبيعة، وعداء للمدينة، فنظرت للمدينة بوصفها انتهاكا لهذه الطبيعة وحياتها البسيطة النقية، وصارت محنة الشاعر الحديث في المدينة محنة مزدوجة فهو يحتاج إليها لتأكيد وجوده الاجتماعي والثقافي ، وفي الوقت نفسه يصارعها حتى لا تسلبه ذاته ، وازدادت المحنة تفاقما بأن أغلب الشعراء قد انحدروا من أصول ريفية فيكتب صلاح عبد الصبور عن مدينته القاهرة في أغنية للقاهرة [2] ، ومحمد إبراهيم أبوسنة عن المدن الحجرية ، وأحمد عبد المعطي حجازي مدينة بلا قلب [3] ، وأدونيس عن نيويورك في قصيدته " قبر من أجل نيويورك" [4] ،نيويورك التي تطحن الناس في جوفها.

---

[1] جمال الغيطاني ، الأعمال القصصية ، المجلد الأول :٨١ .

[2] انظر ديوان "صلاح عبد الصبور ،دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ .

[3] انظر ديوان : مدينة بلا قلب ، ط٢، دار الكاتب العربي، القاهرة ، ، ١٩٦٨، ص ١٣٨ .

[4] انظر ديوان " وقت بين الرماد والموت "، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ .

ومن يستطيع أن ينسى استغاثة السياب :

وتلتف حولي دروب المدينة
حبالا من الطين يمضغن قلبي
ويعطين عن جمرة فيه طينة
حبالا من الطين يجلدن عري الحقول الحزينة
ويحرقن جيكور في قاع روحي
ويزرعن فيه رماد الضغينة[1]

أو حزن عبد الصبور الغوير في مدينته :

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف
... ...
حزن تمدد في المدينة
كاللص في جوف السكينة
كالأفعوان بلا فحيح[2]

ولا يختلف الأمر في الخطاب السردي ، فالمدينة تحضر بكثافة بوصفها مكانا عدائيا للإنسان ، يحاصره بالاغتراب والنفي ، ويظل مفتقدا لنسمة علاقة حقيقية .وقد استنتجت الباحثة سامية أسعد من حديث غاستون باشلار عن جدلية المغلق والمفتوح أنه كلما كان المكان ضيقا مغلقا ارتبط

---

[1] الديوان، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، قصيدة " جيكور والمدينة" ، ص ١١٩ .

[2] الناس في بلادي ،ط٧، دار الشروق ، ١٩٨٦بيروت ، ص ٤٥.

بمعان غير مستحبة كالسجن والقبر والموت ، وكلما اتسع وانفتح كان رمزا للحرية والانطلاق [1] ، ورغم أن الباحثة تشير بعجالة إلى أن القرية تمثل مكانا مفتوحا بجغرافيته ومغلقا بتقاليده وعاداته وصراعاته الراسخة، إلا أنها تعود لتأكيد أن الأماكن المكروهة عادة ما تكون مغلقة ضيقة ، وهي فرضية غير صحيحة على إطلاقها ،فالمكان المفتوح قد يكون مكانا شديد الانغلاق بطبيعة العلاقات التي تحكمه ، فالبشر فقط هم الذين يعطون للمكان ضيقه واتساعه ، ألم يقل المثل العربي قديما :"إن الدنيا لا تسع متباغضين" ، ويقول العربي إذا ضاقت به الحال:"ضاقت علي الأرض بما رحبت" ، فالمدينة فضاء مفتوح جغرافيا ، لكنه ضيق إنسانيا بسبب العلاقات الإنسانية المهدرة داخله ، أي بسبب حصار الإنسان فيها لأخيه ، وتكالب المصالح المالية فيه وتقييده للبشر، على عكس البيت الذي يعتبر مكاناً مغلقاً جغرافياً ، لكنه في الغالب مفتوح إنسانياً.

وتكاد جدلية العلاقة بين الريف والمدينة تستولى على مجمل بواكير الخطاب السردي ، ونعني ببواكيره تلك البدايات الأولى لهذا الخطاب في الثلاثيات والعشرينيات في القرن الماضي ، حيث يكاد موضوع الهجرة يستولي على أجزاء واسعة من بدايات هذا الخطاب ، ويمكن أن نلاحظ أن الانحياز إلى القرية في مقابل المدينة كان موضوعا مهيمنا ، فمنذ بواكير القصة السودانية يمكن أن نرصد بسهولة الانحياز للقرية رمزا للصفاء ، والطيبة ، والعلاقات السوية ، والطبيعة البكر ، نلمح ذلك ابتداء من العنوان ، فنستطيع أن نقرأ عناوين مثل : غادة القرية"١٩٥٤ " لعثمان علي نور وهي أول مجموعة قصصية سودانية ، و " في قرية "١٩٦١ لعلي الملك ،

[1] انظر :سامية أسعد ، القصة القصيرة و قضية المكان ، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، ١٩٨٢ ، ص ١٨٤ وما بعدها .

و"كلاب القرية" ١٩٧١ لأبي بكر خالد ، و" دموع القرية " ١٩٧٠ لفضيلي جماع ، و" الوجه الآخر للمدينة" ١٩٧١ لعثمان علي نور ، و"الخرطوم وداعا " لبابكر علي ديومة و"دومة ود حامد " للطيب صالح وهكذا .

وقد هيمنت ثيمة الصراع بين القرية والمدينة على مجمل الخطاب القصصي السوداني القصير منذ هذه البواكير حتى السبعينيات تقريبا ، وانحاز الكتاب بجملتهم للقرية في مقابل المدينة كما يتضح في أعمال مصطفى مبارك والطيب صالح والطيب زروق وغيرهم ، وربما كان الاستثناء البارز في الانحياز للمدينة يتمثل في علي الملك الذي انحاز لمدينته أم درمان .

ويمكن القول إن القصة العربية التي بدأت خطواتها الأولى على يد الأخوين تيمور ، والأخوين عبيد ، وطاهر لا شين ، قد أولت القرية والريف اهتماما كبيرا ، فقد كان الريف مكانا أثيرا لهذه القصص ، ثم ما لبث الريف أن تزحزح إلى الهامش محتلا مكانا ثانويا مفسحا المجال للمدينة وعلاقاتها المعقدة ، وفي كثير من القصص التي تجعل الهجرة من القرية للمدينة موضوعها الأساس تلقي المدينة بظلالها الكثيفة على الشخصيات وتحور سلوكهم الشخصي لينسجم معها ، ويخضع لعاداتها وإيقاعها السريع، وحياتها اللاهثة ، وعلاقاتها الشخصية المبتورة ، وعادة ما ينتهي الصراع بين المدينة والوافد الغريب إما باستسلام الغريب لقوانينها أو تدميره، أو انسحابه عائدا إلى قريته . وحتى الطريق إلى المدينة هو طريق يعمر بالمعاناة القاسية ونذر الهلاك :" في طريقه إلى المدينة لم يكسب سوى جفون

منتفخة من السهر ، وشفاه محتقنة من الصمت ، قروحه بحاجة إلى تضميد ، ولكن عليه أن يسعى أولا إلى ما يسد الرمق "[1].

وتقدم القصة القصيرة في العديد من نصوصها هذا النمط ، وسندلل على ذلك بهذا النموذج للقاص جمال الغيطاني وهو قصته " منتصف ليل الغربة"[2] ، وفي هذه القصة ينقل الموظف الصغير يوسف عبد الرحمن إلى مديرية الصحة بمدينة نائية ، ينزع من ألفته وأسرته وحبيبته والبحر ، إلى وحشة مدينة " حيث الناس غير الناس ، والعيون غير العيون ، والحياة غير الحياة"، ، يلقى به في عالم بلا بشر ، حتى إنه يضطر لرشوة عبد المقصود بشلن كل ليلة لكي يبيت معه في الغرفة ، والموظفون لا يخفون عداءهم له، والمدير يعينه عينا له عليهم ينقل كل كبيرة وصغيرة يقولونها عنه ، ولا مكان يمكن له أن يبيت فيه سوى الاستراحة الكئيبة، وفي السطور الأخيرة من القصة يكتمل حصار المدينة للبطل :

"منذ لحظات توسط الميدان الكبير ،تعب فجأة ، البيوت حوله كالحة، صامتة ، كأن الحجارة لها عيون وآذان ، إنه وحيد حتى النخاع والنافوخ، لاوقع أقدام يسمع في المدينة إلا له ، جرى في الميدان ، الأهالي ينظرون من وراء شيش النوافذ المائل في اتجاه الطريق .. كاد يصرخ ، مطالبا أي أحد ، بشر .. جن ، خفي ، ظاهر ، أن ينتزعه من هذه الشوارع ، تلك البيوت".

---

[1] نبيل غالي ، البعث الثاني ، مختارات من الأدب السوداني ، ط٣ ، دار جامعة الخرطوم للنشر ، ١٩٩٠، ص ٢٥٧.

[2] جمال الغيطاني ، الأعمال القصصية ، المجلد الأول : ٨١ .

وحدته هنا كاملة دون نقصان ، والمدينة تسلبه ذاته شيئا فشيئا ، حتى ذروة استسلامه المهين لعبد المقصود ، والمدينة أيضا تكشف عن التكوين النفسي الهش له ، فهو بطل مهيأ للسقوط والانحدار ، ولم تفعل المدينة الغريبة سوى أن جردته أولا من أسلحة حمايته : مدينته البحرية التي يعرفها ويحبها ، أسرته ، حبيبته .. ، ثم ألقت به في أتون عالم قاس فظ قبل أن تجهز على أحلامه.

وعدم إدراك الفرد لطبيعة علاقات المدينة التي قد لا تقيم أحيانا اعتبارا كبيرا لعلاقة النسب ، وتستعيض عن ذلك بعلاقات الصداقة والمعارف والمصالح المشتركة كاد يسلم (خليل أبو دومة) ، لارتكاب جريمة قتل في قصة معاوية محمد نور الرائدة (ابن عمه) [1] ، فخليل أبو دومة بطل القصة يعلم بحضور ابن عمه يوسف من القرية ،فيبتهج لذلك كثيرا ، فقد كان الرجل رفيق صباه وصديقه الأثير ثم افترقا في دروب الحياة ، ويحضر ابن عمه ويستقبله خليل مع رهط من أصدقائه ، ولكن ابن عمه يوسف يفترق عنه بعد ذلك الاستقبال الحافل ويعد خليلا بزيارته قريبا ، ولكنه لا يحضر، فيظن أن سوءا قد ألم به ، ولكنه يعلم أنه يزور صديقه خالدا ، ويتجاهل ابن عمه باستمرار ، فتفور نفس خليل من الغضب والحقد ويصمم على قتل ابن عمه ، وجهز مديته للإجهاز عليه وأخفى نفسه في زاوية يمر بها خليل " وكان الليل مظلما في تلك الليلة ... وظهر يوسف ورآه خليل ، فأرغى وأزبد كالثور الهائج ، ولما دنا منه تحفز خليل يريد الانقضاض عليه ، فتنبه يوسف وقال له : "أهلا وسهلا بخليل "

---

[1] معاوية محمد نور ، قصص وخواطر ، دار جامعة الخرطوم للطباعة والنشر ، ابن عمه ، ص ١٠٢ .

وعندها خارت قوى خليل ولم يذكر إلا عطف يوسف وإخاءهما في صباهما وصدر شبابهما ، وتذكر فقره وبؤسه فأغمد السكين في بطنه بدلا من يوسف وخر صريعا لساعته ، ووقف يوسف مشدوها أمام هذه الحادثة المروعة جاحظ العينين ، وانطلق يصرخ بأعلى صوته في شيء من الأسى العميق والألم القاتل " إنني القاتل .. إنني القاتل .. إنني القاتل.."

القاتل الحقيقي هنا ليس يوسف ، ولكنه عدم إدراك خليل لطبيعة العلاقات في المدينة ، وهي علاقات لا تقيم وزنا كبيرا لعلاقات الدم ، فإذا كان هناك متهم هنا فهو المكان ، لقد تغيرت طبيعة العلاقة بسبب تغير المكان ، الانتقال من القرية إلى المدينة ، ولم يفطن خليل لهذه الحقيقة، فدفع حياته ثمنا لذلك .

وفي " الوجه الآخر للمدينة " لعثمان علي نور [1] نرى المدينة تخفي وجهها الكالح خلف المساحيق والأضواء البراقة ، وعين القاص وحدها هي التي تستطيع أن تكشف هذا الزيف ، والبطل في هذه القصة ينزل المدينة التي حلم بها طويلا ، وعندما يطؤها لا يكاد يملك نفسه من الفرحة : الطرق الواسعة النظيفة ، المباني الشاهقة ، دور السينما ، المسارح والمقاهي ، الحدائق ، النساء الأنيقات الجميلات ، لكن شابا رث الملابس يراه وهو يتأمل في النساء الجميلات فيقوده عبر الأزقة ممنيا إياه بامرأة أجمل ، وفي النهاية يقف الشاب أمام بيت قديم ليتجه إلى الغرفة الوحيدة بالمنزل ، ويطلب من فتاة نحيلة ، مريضة، في الخامسة عشرة من عمرها ،لا تكاد تتمالك

[1] مطبعة النيل للطباعة والنشر ، الخرطوم ، ١٩٦٨، ص٢٨ وما بعدها .

نفسها من السعال أن تقوم وتسلم على السيد ، فتتلاشى رغبته ،ويسارع بالفرار من البيت بعد أن يمنح الشاب ما يحمله في جيبه ، ويغادر المدينة .

لقد فتح الشاب عين البطل على الوجه الآخر للمدينة التي تحاول إخفاءه وراء زينتها وأضوائها الفاقعة، وأدرك البطل خواء المدينة وقدرتها القاسية على طحن ناسها وتسليم فتياتها إلى البغاء والمرض، ومغادرته للمدينة هو احتجاج على زيفها وقهرها للضعاف ، تماما مثلما فعل بطل قصة " السلحفاة والمانجو والجذور " لحسن عبد العزيز مشعال الذي ودع المدينة ملقيا عليها آخر نظرة من نافذة القطار وهاتفا :

يامدينة أتيتك لاهثا متلهفا مبهورا.وخرجت منك مقهورا كآلاف الضائعين في دروبك وأزقتك ... سأعود إلى أمي ، وأقبل التراب أبذر أحصد وأغطس في أحضان النيل وأعبر إلى الجزيرة الخضراء ، وسأغمض عيني وأنسى كل قذاراتك يامدينة .. كل قذاراتك "[1]. في محاولة منه للعودة للجذور والطبيعة بعيدا عن كل ما يمكن أن يسلبه ذاته ، مثله في ذلك مثل بطل "في قطار الثامنة مساء"[2] الذي قرر العودة لقريته، وهو يردد " سأقول لها إن الناس في الخرطوم كثيرون مثل الذباب، وإنهم يحترقون تحت أضواء النيون في المساء ، وتحت هجير الشمس في النهار".

في قصة " مدينة الاختناق "[3] تبدو المدينة الغريبة وناسها على هذا النحو " كان ناس هذه المدينة كسمائها التي تبدو كخيمة من غبار لا

[1] تصدع ، مجموعة قصصية ، عدد من الكتاب السودانيين ، دار جامعة الخرطوم للنشر ، الخرطوم ، ص ٢٧ .

[2] عثمان أحمدون ، نماذج من القصة القصيرة السودانية :١٦٢ .

[3] محمد المخزنجي ،مجموعة رشق السكين : ١٩ .

يتحرك تحبس تحتها هواء ساخنا مكتوما يكاد أن يزهق الروح"، ويصور الراوي الحجرة التي نزل بها على هذا النحو :

"لم تكن بالحجرة نافذة واحدة ، وكانت جدرانها البالغة الارتفاع مطلية بلون أصفر قابض تتخله نقوش فجة معتمة بلون آخر قابض .. وكان السقف الجهم بعيدا جدا وقد غرزت به لمبة صغيرة تبعث بضوء كاب إذ كانت بقايا الذباب تكاد تغطيها بالأسود المطفأ .. وكنت خائفا لو أغلق باب الحجرة على فأختنق".

ويمر الراوي بتجربة غامضة في هذه المدينة الغريبة التي يسميها "مدينة الاختناق "ينهيها بالتساؤل :

"هل أبقى في هذه المدينة وليس معي إلا مطواة ؟ أم أكتفي بخطبة عصماء وأذهب ؟ أم أذهب وأقول حطبتي العصماء في بر الأمان ، أم أمكث صامتا طالما أن عشائي يأتيني بغير انقطاع ؟ "

ويشير بعض الباحثين لسطوة المكان بوصفه طغيانا للعالم الخارجي وتحوله إلى متاهة تحاصر الإنسان المعاصر ،وما يترتب على ذلك من اغتراب يرسخ الهوة بين الكائن والعالم الذي لا يعبأ به،كما يشير إلى احتياز المكان على حضور عنيف في فضاء النص دلاليا [1] .

[1] خالد حسين ، شعرية المكان في الرواية الجديدة : ٣٦٦/٣٦٧ .

المثال الأكثر تمثيلا لهذه الظاهرة في الخطاب القصصي القصير ، هي العلاقة التي تقيمها المدينة مع الوافد الطارئ ، مثلما نجد في قصة "خروج" للغيطاني.

يبدأ الغيطاني قصة (خروج)[1] بداية هادئة ، وإن كانت تشي بخطر غامض مهدد للبطل الغريب العابر الذي يتهدده جهله بالمكان ، وعلاقاته الخطرة :

" اضطر إلى مفارقة الصحبة ، مع أن الصفو دام ، والود اتصل طوال السهرة الحميمة ، يجب اللحاق بالمترو قبل توقفه ، إنه غريب عابر ، أيامه قليلة هنا ، لايعرف المدينة جيدا ، الجهل يتبعه رهبة ، مأواه في منطقة هادئة بعيدة ، حذره كثيرون من المشي بمفرده ليلا ، خاصة أن الغرباء عرضة لتهجم المتعصبين هنا ، أما عربة الأجرة فستكلفه كثيرا . زاده محدود "

وتفصح هذه السطور السابقة عن جو الحذر البالغ ، عن ضعف الغريب المعرض دائما لعدوان الآخر ،لاسيما في مدينة أجنبية متعصبة ، ولكن العدوان هنا لا يأتي من الآخر ، لكنه يأتي من المكان الذي يجهله الغريب، فهو ينزل من شقة صديقه في الطابق الثاني والعشرين ، عن طريق المصعد ، وبعفوية موروثة تنتمي لثقافته يضغط على الزر الأخير في لوحة أزرار المصعد ، ومن هذه العفوية تبدأ المأساة ، فالزر الذي ضغطه لم يكن زر الطابق الأول، إذ كان زرا يفضي إلى الطوابق السفلى للمبنى، ومن هنا تبدأ المتاهة تحت الأرض ، حيث يشرع المكان في حصاره له ، فيتوه البطل في متاهة الطوابق السفلية للمبنى ، لقد ضغط على الزر الخطأ ، وبسبب جهله بلغة

---

[1] الأعمال القصصية ، المجلد الأول : ٤٣٩ .

المكان الغريب تحاصره الكتل الرمادية للجدران الخرسانية غير المبالية ، والمصعد الذي نزل منه لم يستطع أن يفتح بابه مرة أخرى .

وتنتهي القصة بهذا التساؤل المحير :

أين هو ؟
في أي منطقة ؟
لا يقدر على التحديد ، لا يمكنه فك رموز التصميم إذا صح حدسه، تميل الأرض منحدرة ، عند المنعطف ممر ضيق . تنتهي المساحة المستطيلة فجأة ، تنتهي بباب ضيق، أقل ارتفاعا ، حمرته أقتم أقتم بتأثير الضوء الواهن ، أم الإرهاق بعينيه ، أو لمحاولته استنفاد ما تبقى من قواه ، أم لإدراكه أنه قصي ، أو لحيرته وتساؤله ؟
إلى أين سيؤدي ؟"

تقدم هذه القصة مثالا مكثفا لمدى سطوة المكان إلى درجة القضاء على الإنسان وتغييبه ، إن الشخصية هنا مهددة بالضياع نهائيا في عالم التشيؤ " وهو عالم الأشياء التي تستبد بالكائن ، وقيمة الإنسان مرهونة بها ، بعيدا عن الروح والقيم .. وعلى هذا يغدو الإنسان ذاته شيئا من ركام الأشياء..وهي الحداثة التي غزت العالم ، وكشفت عن مقدرتها الهائلة ، ليس في توسيع أطر معرفة الإنسان بالعالم فحسب ، وإنما عن قدرتها على سحق الإنسان " [1] ، إنها المتاهة التي تغيب الإنسان داخلها دون صوت ، وهي متاهة ذات دلالة رمزية عميقة ، حيث ترمز إلى متاهة الإنسان في حياته

---

[1] خالد حسين حسين : شعرية المكان في الرواية الجديدة : الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجا ، ص٣٧٢/٣٧٣.

المعاصرة ، وطريقه المرتبك ، مما سيكون مجالا لحديثنا عند الحديث عن الاغتراب في الخطاب القصصي .

البيت :

يمثل البيت ،كما يقول الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار، ركننا في العالم ، كوننا الأول، الكثير من ذكرياتنا محفوظ بفضل البيت ، "وهو جسد وروح ، عالم الإنسان الأول ،قبل أن " يقذف بالإنسان في العالم" فإنه يجد مكانه في مهد البيت "[1] .

يمثل البيت الألفة والمأوى والملاذ ، وحتى عندما يرتج البيت ويبدأ في التهاوي فإن أصحابه يتشبثون به، في قصة محمد المخزنجي " الموت يضحك"[2] ، يبدو وكأن البيت على وشك الانهيار ، فعندما استيقظ مصطفى ليلا على الصوت وسار عبر الممر المؤدي للحمام والمطبخ :

"رأى كومة الأنقاض على بعد خطوة من قدميه ، ورفع وجهه ببطء ، بحسرة ذاهلة كمن يتأكد من شيء مخيف يوقن في وجوده ، وأبصر حديد سقف المكان عاريا وصدئا ، وممزقا كشبكة من خيوط واهية خلفها سماء الليل .. رأى السواد الرمادي لليل الشتاء المطل بلا نجوم من سقف الحمام والطرقة والمطبخ . وأيقن أن البيت كله سينهار الآن" .

---

[1] غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، الطبعة الثانية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ٣٨ .

[2] محمد المخزنجي ، الموت يضحك ، الطبعة الأولى، دار الفكر ، ١٩٨٨، ص ١٠٥ .

ولكنهم مع ذلك رفضوا كلهم مغادرة البيت ، الأب والأم وأولادها الثلاثة ، وعندما قالت الأم:"ننزل الشارع يا اولاد " تخيلوا منظرهم في الشارع.. عشة من الملاءات والبطاطين القديمة لصق سور الجراج العمومي .. الحلل والبوتوجاز والثلاجة أمام الباب ، والكتب فوق الثلاجة . والملابس على مشاجب من مسامير يدقونها في الحائط بجانبهم " والبرد ، والمطر الذي بدأ في الهطول، لذا قرروا المكوث في البيت ، وحتى عندما أحس حسين ـ أحد الأبناء ـ بأن البيت يسكن سكونه المريب قبيل الانهيار ، فإنه يتغطى جيدا مفضلا الموت الأكيد على أي عاهة محتملة.

البيت هنا يمثل الملاذ من خطر العالم الخارجي ، ومن خشونته التي لا تحد ، والموت في البيت مهما كانت قسوته أخف من الخروج إلى عراء الشارع والمبيت فيه .

ويتيح البيت لعلي الملك في قصتين من قصصه الحلم ، ويفتح باب لا وعيه لينثال منه تيار التداعيات التي تستعيد الزمن الماضي ، وتمزج بينه والحاضر دون عناء، كل ذلك بفضل الهناءة التي يوفرها لنا البيت ـ إذا استعرنا تعبيرا لباشلار ـ وحينما يهطل المطر في الخارج ، يتيح البيت للراوي أن يعود مبكرا إلى بيته ويحلم:

" عدت إلى البيت مبكرا .. بعيد الثامنة .. كان الليل قد هبط في غير أوانه .. هذا يحدث في فصل الشتاء كثيرا ، حين تطغى السحب على الشمس فتقتل النهار .. وإني أكره المطر جدا .. أخشى أن أذوب في مياهه ..لقيتني عند الباب قطة .. تموء القطة .. تخشى أن تبللها الأمطار كان

شعرها كستنائيا وذيلها أبيض اللون تخالط بياضه شعرات فضية ... عيناها خضراوان : القطة آه أنت يا جول وبستر"
ومن ثم تنثال ذكرياته وتداعيات الماضي كلها .

وفي قصة " القمر جالس في فناء داره " لعلي الملك يتيح أيضا البيت للراوي استعادة ذكرياته في أمريكا ويوغل الراوي في الحلم والذكرى لينتبه في النهاية "وحينما أطبقت السحب على القمر تماما كان حبل ذكرياتي قد انقطع .وأدركت لحظتها أني ما أزال في فناء داري .. في منتصف فناء داري .. وأن الليل صيف قائظ .. والقمر رغم ستار السحب يضحك علي هازئا " .

على النقيض من البيت الذي يمثل ملاذا آمنا ، وطنا للاحتماء والطمأنينة ، رحما نختبيء فيه من غلظة العالم الخارجي، البيت الذي شكل عند باشلار مجموعة من الصور التي تعطي الإنسانية براهين أو أوهام التوازن التي نعيد تخيل حقيقتها باستمرار[1] ، على النقيض من ذلك نجد الشارع حيث يمكن لذات الإنسان أن تضيع بين " الأتوبيسات المتوحشة الثقيلة الهاجمة بين مواكب الناس المدومة المختلطة المتشابكة التي لا تنتهي بالجلاليب والقفاطين والفساتين والملايات والبنطلونات والبلوزات ، بالجزم والصنادل والأقدام الحافية أمام الدكاكين المفتوحة وسيارات النقل الضخمة المشعثة الحمولة ، بين عساكر المرور بعصيهم القصيرة ووجوههم السوداء الغارقة في الملل والعرق ، على الأسفلت المشقق ، وجزر البلاط الضيقة الشريطية وسط الشوارع ، والخضرة المصفرة الساقطة ، وأوراق

[1] جماليات المكان : ٤٥ .

الـصحف ، والنفايـات المتطـايرة ، وأكـوام الـتراب الـصغيرة .. وفي وقـدة الشمس العارية البذيئة وفوانيس النور وإعلانات النيون "[1] .

الشارع هنـا يبـدو لنـا مكدسـا بـآلاف الأشـياء الفظـة الجهمـة الـتي تجعـل الإنسان شيئا بين الأشـياء، وتكـاد تبتلعه في داخلها .

وهـي نفـس الـصورة الكـابوسـية الـتي نجـدها عنـد بـشرى الفاضـل في "الطفابيع " و" الصواريخ " و" الغازات "[2] وغيرهـا ، ففـي الطفابيع يـبرز الـشارع مكتظـا بالمخلوقـات الغريبـة الـتي تنازعـك أعضاءك وتـزعم أنهـا لهـا :" فجـأة تجـد مـن ينازعـك علـى قارعـة الطريـق زاعمـا أن الرجـل الـتي تتـدحرج عليهـا ليست رجلك ، والرأس التي تفكـر بها استوردها فـلان ، وانقـسم النـاس بـين قصابين بشريين يحملون سكـاكينهم وفؤوسهم ، وذبيح بشري حي يقطعـون أيديـه قبـل رؤوسـه " ، كـذلك يخـتبيء الرعـب عنـده في الميـادين العامـة ، والحـافلات ، والبـصات ،وحتـى دور العبـادة الـتي اسـتولى عليهـا الطفـابيع ، ويـستثمر بـشرى الفاضـل ذلـك المنـاخ الكـابوسـي الفنتـازي ليـصور لنـا عالمـا مقهورا حتى حدود اللامعقول، كـما سنرى عند حديثنا عن شخصية المقهور في الفصل الخاص ببناء الشخصية .

---

[1] إدوار الخراط ، قصة " في الشوارع " ، عن آمال فريد : القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، ١٩٨٢ ، ص ٢٠٤ .

[2] مجموعة حكاية البنت التي طارت عصافيرها ، الصفحات ٤٣، ٥٠، ٨٨ .

الفصل الخامس

لغة الخطاب السردي

اللغة والخطاب الأدبي

"اللغة مسكن الروح"

"هيدجر"

ترتبط اللغة بالدلالة ارتباطا وثيقا ، واللغة ركيزة الخطاب الأدبي ، والأديب كائن يتعامل مع اللغة أساسا مثلما يتعامل الرسام مع الألوان، والنحات مع الحجر .

وقد رسخ النقاد والبلاغيون العرب لأولوية اللغة في الخطاب الأدبي ، منذ بدايات النقد الأدبي ، بل تشف بعض الملاحظات النقدية المبكرة التي انحدرت إلينا من العصر الجاهلي عن وعي الجاهليين بقضية اللفظ والمعنى فعندما تحاكم الزبرقان بن بدر ، وعمرو بن الأهتم ، وعبدة بن الطبيب ، والمخبل السعدي إلى ربيعة بن حذار الأسدي أيهم أشعر قال لعمرو بن الأهتم:أما أنت يا عمرو فإن شعرك كبرود حبر ، يتلألأ فيها البصر ، أي أن شعر الأهتم يبهر العين بجماله لأن ألفاظه براقة، وأساليبه خلابة ، فإذا تمعن فيه الناظر ، واستكنه معانيه لم يجد شيئا [1] .

وفي العصر العباسي اتسع كثيرا نطاق البحث عن العلاقة بين اللفظ والمعنى على يد النقاد والبلاغيين أمثال :الجاحظ ، عبد القاهر الجرجاني، ابن قتيبة ، وأبي هلال العسكري ، والآمدي ، وغيرهم مما سنتناوله باقتضاب فيمايلي من سطور ،فقد انتبه الجاحظ باكرا إلى ثانوية المعنى في الخطاب الأدبي عندما رأى أن المعاني ملقاة على قارعة الطريق ، يقول

---

[1] بدوي طبانة ، دراسات في نقد الأدب العربي ، ط٧، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ٦٠ ومابعدها.

الجاحظ (١٥٩هـ ـ٢٥٥هـ) إن " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي والمدني . وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير "[١].

وقد علل الجاحظ استحالة ترجمة الشعر بالقول :" والشعر لا يستطاع أن يترجم ، ولايجوز عليه النقل ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه ، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب منه وصار كالكلام المنثور"[٢] ، أي تنبه إلى أن الخطاب الشعري هو خطاب لغوي في المقام الأول .

وإلى قريب من ذلك يذهب أبو هلال العسكري (٢٩٣ ـ ٣٩٥ هـ) في قوله:" وليس الشأن في إيراد المعاني ، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب والخلو من أود النظم والتأليف "[٣] ، ثم ساق لنا دليلا على أولوية اللغة في الخطاب الأدبي فقال : " ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب الرايعة ، والأشعار الرايقة ما عملت لإفهام المعاني فقط ، لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها في الإفهام ، وإنما يدل

---

[١] الجاحظ ،تهذيب الحيوان ، تحقيق عبد السلام هرون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مكتبة الأسرة ، ١٩٩٩، ص ٧٥.

[٢] الجاحظ ، الحيوان ، دار إحياء العلوم ، بيروت ، ١٩٥٥ ، ص ٦٠ .

[٣] أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم ، ط١ ، عيسى البابي الحلبي ، ١٩٥٢ ، ص ٥٧ .

حسن الكلام وإحكام صنعته ورونق ألفاظه ، وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني "[1] .

وقد رأى أبو هلال أن الأمر لوكان أمر معان لما غالى الأديب في التجويد والتنسيق فـ " لو كان الأمر أمر معان لطرحوا أكثر ذلك فربحوا كدا كثيرا ، وأسقطوا عن أنفسهم عنتا طويلا"[2] ، ثم ما لبث أن أضاف دليلا ثانيا وهو " أن الكلام إذا كان لفظه حلوا عذبا وسلسا سهلا ومعناه وسطا دخل في جملة الجيد وجرى مع الرائع " [3] ، واستدل على ذلك بالأبيات المشهورة :

ولما قضينا من منى كل حاجة

و مسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على حدب المهاري رحالنا

ولم ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا

وسالت بأعناق المطي الأباطح

"وليس تحت هذه الأبيات كبير معنى وهي رايقة معجبة "[4] .

وكان قدامة بن جعفر(ت ٣٣٧ هـ) من أوائل الذين نبهوا إلى قضية اللفظ والمعنى حين قال:"وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر

---

[1] السابق ، ٥٨ .

[2] السابق : ٥٩ .

[3] السابق : نفس الصفحة .

[4] الصناعتين : ٥٩ .

فيه ، كما لا يعيب جودة النجار في الخشب مثلا رداءته في ذاته"[1] . أما ابن جني (ت ٣٩٢ هـ) فقد خصص بابا كاملا في الخصائص للحديث عن علاقة اللفظ بالمعنى ، وجعله بعنوان " باب في الرد على من ادعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفالها المعاني " ، وذهب إلى أن هذا الباب من أشرف فصول العربية وأعلاها ، وذهب فيه أيضا إلى أن عناية العرب بألفاظها بسبب أنها خدمة للمعاني وتشريف لها ، وحلل الأبيات السابقة تحليلا رائعا نافذا إلى معناها الأدبي العميق الذي يخفى على من لم ينعم النظر فيها لجفاء طبعه وخفاء غرض الناظم[2] ، أما عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) فقد درس العلاقة بين اللفظ والمعنى عبر نظرية النظم درسا مستفيضا يخرج عن مجال دراستنا هذه.

ولكن النقاد القدماء لم يجعلوا انتصارهم للفظ يعني إهمال المعنى ، وهاهو ذا الجاحظ يقرر أنه " على قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة وحسن الاختصار ودقة المدخل يكون إظهار المعنى "[3] .

وفي الخطاب النقدي الحديث يكاد يكون التعامل مع الخطاب الأدبي باعتباره خلقا لغويا تحتفل فيه اللغة بإعادة إنتاج العلاقات بين الوعي والعالم والذات لتشيد كونها الخاص المستقل يكون قاسما مشتركا ينسرب عبر الخطاب النقدي الحديث كله ، ورغم أن التركيز عادة يكون على

---

[1] قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، ط٣ ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ١٩٧٩، ١٩ .

[2] ابن جني ، الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص ٢١٦ وما بعدها .

[3] الجاحظ ، مختارات ، اختيار وتقديم جابر عصفور ، كتاب في جريدة ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض ، يناير١٩٩٩، ص ٢٤ .

الخطاب الشعري المستأثر بجل الاهتمام ، إلا أنه يمكننا تعميم القول على الخطاب السردي ، فثمة قواسم مشتركة لغوية عديدة بين الخطابين .

انطلاقا من مقولة بول فاليري التي قرر فيها بصورة حاسمة أن " ليس الأدب ،ولا يمكن أن يكون، إلا توسيعا لبعض خصائص اللغة واستعمالا لها "يستهل الناقد الروسي تزفتان تودوروف مقاله الهام عن اللغة والأدب فيذهب إلى أن اللغة بالنسبة إلى الأدب " هي المبدأ والمعاد ، هي نقطة انطلاقه ونقطة وصوله على السواء . اللغة تضفي على الأدب صيغتها المجردة كما تضفي عليه مادتها المحسوسة ، فهي الوسيط والموسوط في وقت واحد ، ومن هنا فإن الأدب ليس مجرد الحقل الأول الذي يمكن دراسته ابتداء من اللغة ، بل إنه الحقل الذي يمكن لمعرفته أن تسلط ضوءا جديدا على خواص اللغة نفسها "[1].

و يجيب جاكوبسون عن سؤال :" أين تكمن شعرية القصيدة ؟ " بالقول بأنها " تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة ، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ، ولاكانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمة وتركيبها ودلالتها ، وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد إمارات مختلفة عن الواقع فحسب ،بل لها وزنها الخاص ، وقيمتها المتميزة " ، بينما يذهب علي جعفر العلاق إلى أن المعنى الأدبي كامن في اللغة فـ :" في هذه اللغة ، وعبر بنائها الجليل الآسر يمكن العثور على جمر الروح ، وأحجار

[1] تزفتان تودوروف ، اللغة والأدب ، اللغة والخطاب الأدبي ، اختيار وترجمة سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت،ط١، ١٩٩٣ ، ص ٤٢ .

الدلالة الساطعة ، والرؤيا "[1] . أما سامي الدروبي فقد سعى إلى توصيف الموقف الشعري للشاعر الحديث باعتبار أن :" الشاعر قد انسحب دفعة واحدة من الموقف الذي يعد اللغة أداة ، واختار نهائيا الموقف الشعري الذي يرى في الألفاظ أشياء لا علامات أو إشارات ، فبينما يمضي الشاعر إلى ماوراء الكلمات فإن الشاعر يقف أمامها "[2]. أما سعيد الورقي فقد اعتبر " التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة ، فالشعر هو الاستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للغة " [3].

أما أدونيس فقد نظر دوما للخطاب الأدبي ـ لا سيما الشعري منه ـ باعتباره تجربة لغة في الأساس، ولا يمكن تعليل توله أدونيس بالنفري إلا بهذا الرباط اللغوي الذي يشدهما معا ، هذه اللغة التي تجاهد أن تقول ما لم تقله ، وما لم تتعود أن تقوله ، ولذا يكتب أدونيس أن أعمق ما يميز نص النفري " هو أن تفجر الفكر فيه إنما هو تفجر اللغة نفسها . فالنفري فيما يخرج الفكر من المنغلق يخرج اللغة أيضا. يحررهما معا من الوظيفية والعقلانية ، ويرد لهما مهمتهما الجوهرية : الغوص في أعماق الذات والوجود والكشف عن أبعادهما .. فكأن اللغة هي نفسها حركة الكائن مصهورة في صوائت وسواكن "[4].

---

[1] علي جعفر العلاق ، المربد الشعري الثامن ، محور إشكاليات القصيدة الحديثة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٨٨ ، ص ٣٣ .

[2] سامي الدروبي ، الأدب وعلم النفس ،دار المعارف ، مصر ، د.ت ، ص ٥١/٥٣ .

[3] سعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٣ ، المقدمة: ١ .

[4] أدونيس ، الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط٢، ١٩٨٩ ،ص ٦٦ .

لغة الخطاب السردي

اللغة ركيزة الخطاب الأدبي إذن ،ولكن اختلاف اللغة بين الخطابين الشعري والسردي يلزمنا ببحث أعمق لتحديد خصائص اللغة في الخطاب السردي وعلاقتها بلغة الشعر اختلافا واتفاقا ، وقد ذكرنا في فصل سابق أن القصة القصيرة تتسم بطبيعتها بخصائص التركيز اللغوي والدلالي ، والتكثيف، والبناء المحكم، مما يستلزم بالضرورة الاقتصاد اللغوي،والاختزال ، وقد مرت بنا مقولة إدجار ألان بو التي شدد فيها على أن أي كلمة في القصة القصيرة يجب أن تؤدي إلى تطور الحدث ، يقول بو عن مهمة القاص:" إذا عجزت جملته الافتتاحية عن إبراز ذلك الأثر فمعنى ذلك أنه فشل في أول خطواته. وفي عملية الإنشاء كلها يجب ألا تكتب كلمة واحدة لا تخدم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة التصميم الذي خطط له "[١] .

وقد أخذ الناقد النابه معاوية محمد نور على قصاصي جيله افتقار أسلوبهم إلى الاتزان والإحكام والاختصار "فهم يذهبون مع قلمهم حيث ذهب ، ويدونون كل ما يخطر في بالهم ، ولا يعرفون قيمة حصر النفس ، وكبح جماح القلم "[٢] . وقد تحدث معاوية عن تشيخوف الذي قد يقول مثلا:"كان الجو حارا ، وفي السماء سحابة واحدة ، وأمانوفا في دارها تفكر " ، ويبلغ في مثل هذه الجمل القصيرة ما لا يبلغه الكاتب الجاهل في آلاف الصفحات ، كما تحدث عن فلوبير الذي كان يعتقد أن هناك كلمة

---

[١] الطاهر أحمد مكي ، القصة القصيرة دراسة ومختارات : ٧٣ .

[٢] معاوية محمد نور ، الأعمال الأدبية ، جمع وإعداد رشيد عثمان خالد ، دار الخرطوم للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩٤ ، ص ١٨٦.

واحدة في كل اللغة تعبر عن المعنى الذي يريده القاص ، وكان لا يرتاح له بال إذا لم يجد الكلمة المشتهاة [1] .

وإشارة معاوية نور النابهة إلى الاقتصاد اللغوي في السردي هي ما تم تأسيسها بعد ذلك بسنوت طويلة في مفهوم "اقتصاد السرد" Narrative Economy الذي ينتمي إلى قانون الاقتصاد العام القائل بتحقيق الغاية بأقل نفقة ممكنة ، أو بأفضل نتيجة ممكنة[2].

ويخضع مبدأ الاقتصاد في الفن لضرورتين متعارضتين:

- حاجة القارئ إلى التصور (الإطناب).
- حاجة النص إلى الجمال (الإيجاز).

ولذا يبني الكاتب اقتصاد السرد على ثلاثة معطيات:

- استغلال الوقائع المشتركة بينه وبين القارئ فلا يحتاج إلى وصفها.
- استغلال طاقة القارئ في التخيل ، فيكتفي برسم الخطوط العامة.
- استغلال قدرة اللغة على التصوير والإشارة والإيجاز.[3]

---

[1] السابق : ١٨٧ .

[2] لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص٢٦.

[3] السابق: نفس الصفحة

ويحكم اقتصاد السرد الخطاب السردي في القصة القصيرة ابتداءً من لحظة استهلاله ، ولهذا أولى النقاد البداية القصصية أهمية كبرى ، ومن الأمثلة الكلاسيكية التي يوردها النقاد على أهمية كل مفردة في القصة القصيرة ابتداء من جملتها الافتتاحية قصة تشيخوف " السيدة صاحب الكلب "[1] التي يستهلها بهذه الكلمات " قيل إن وجها جديدا قد شوهد على المرسى، سيدة ومعها كلب صغير"، ففي هذه الكلمات القلائل نثر تشيخوف كما هائلا من المعلومات فهذه الجملة الموجزة كما يقول صبري حافظ " خير دليل على قدرة الاختزال والتضمين على أسر عالم بأكمله في قبضة حفنة من الكلمات "[2] ، وكما يقول سام فولين :" إننا نعرف ضمنيا أن المشهد يدور في الميناء، وأن هذا الميناء يقع في مدينة ساحلية صغيرة لأن السيدات لا يسرن بكلابهن على أرصفة الموانئ التجارية الكبرى، وأن الجو رخي ، والفصل معتدل ، وربما كان الوقت صيفا أو خريفا . ونعرف أيضا أن هذه المدينة الصغيرة الهادئة لا يزورها كثير من الغرباء ، لأن الواحد لا يلحظ الوجوه الجديدة في مدينة كبيرة مزدحمة ، وعلاوة على ذلك فإن عبارة " قيل إن " يوحي بأن هناك بعض الثرثرة والقيل والقال قد تدولت في جو هادئ في هذه المدينة الغافية ، ونعرف أيضا أن شخصا ما قد استيقظ من ملل الحياة ورتابتها على هذا القيل والقال ، وأننا سنعرف الكثير منه .. ومن الطبيعي أن يكون هذا الشخص الذي يهتم بالثرثرة عن النساء رجلا "[3]
.

[1] انظر الأعمال المختارة ، المجلد الثالث: ٣٧٧ .

[2] صبري حافظ ، الخصائص البنائية للأقصوصة ، ٢٦ .

[3] السابق ، ٢٦ .

لقد أضاءت لنا هذه الجملة الافتتاحية عالما كاملا ، فقد حددت لنا زمان القصةومكانها ، وشخوصها ، والجو العام لها ، واهتمامات الناس في تلك المنطقة ، بل إنها حددت في رأينا المستوى المادي والاجتماعي للشخصية فالتنزه مع كلب صغير على الشاطئ ينم عن شخصية أرستقراطية نوعا ما ، وعلى درجة من خلو البال أيضا ، وربما الاستعداد لخوض مغامرة ذات منحى عاطفي ، نستشف ذلك من خروجها وحدها ... إلخ إلخ ، صحيح أن الاستمرار في قراءة القصة قد يلغي بعض هذه الفروض ، ولكن هذه الفروض وغيرها تسهم في عملية تشويق القارئ ، وجذبه لدائرة النص، وكل ذلك لا يمكن الوصول إليه إلا عبر هذه اللغة المكثفة التي تجاوزت الوظيفة الأولية وهي الإبلاغ والإخبار إلى "استثارة كل طاقات اللغة الإيحائية وقدراتها الرمزية . فالتعبير الفني باللغة تعبير بالحذف بقدر ما هو تعبير بالإفضاء ، يستخدم الإيماء بقدر استخدامه للتصريح ، ويهوى تأسيس عالم محذوف تحت إهاب العالم المعبر عنه ، لا عن طريق الإشارة المباشرة .. وإنما عن طريق الصياغة اللغوية التي تعمد فيها الألفاظ إلى لفت الانتباه إلى ذاتها "[1] .

تمثل البدايات القصصية ، إذن ، بصياغتها المكثفة ، عالم القصة ، ويمكن أن يمثل المقطع التالي للقاص جمال عبد الملك "ابن خلدون " من قصته " الصخر والحديد " [2] نموذجا جيدا للبداية القصصية :

---

[1] صبري حافظ ، البدايات القصصية ، الكرمل ، العدد المزدوج ٢٢/٢١ لعام ١٩٨٦ ، ص ١٤٤ .

[2] جمال عبد الملك ، العطر والبارود ، دون دار نشر ، ١٩٧٢ ، ص ١١ .

"كانت السيارة الحكومية الكالحة تقعقع وتمضي ببطء وسط الناس الذين خرجوا للطريق يتجشأون بعد فطور رمضان ، وبدأت المصابيح تلمع هنا وهناك ، وهبت ريح باردة لسعت الأفندي ذا القميص الرقيق ، الواقف بين حارسين في مؤخرة العربية الكالحة ، ومرت السيارة أمام دار السينما حيث كان طابور طويل ينتظر ، وكادت السيارة الرمادية أن تدهم واحدا يركب دراجته بقيت ملامحه المذعورة عالقة برهة وسط الفراغ المعتم المتجانس . بصق رجل البوليس السري السعوط ومرقت السيارة من حفرة فارتج ، وأفاق الأفندي قليلا .."

من هذه المقدمة ينفتح كامل المناخ السردي للقصة ، وقد تم تحديد عناصر هذا المناخ : المكان الذي تمثله السيارة الكالحة التي تسير نحو السجن كما نعرف من ذكر الحارسين والبوليس ، والزمان وهو هذا المساء الرمضاني ، وثمة محنة حدثت لهذا الأفندي المسجون، وهو أفندي أي موظف مما يشير إلى مركزه الاجتماعي ويثير استغرابنا كونه مسجونا ، وقد تمت الإشارة إليه باحترام فهو ليس مجرما ، وهو موظف فقير لا يملك ما يحمي به نفسه من لسعات البرد ، كما تشير السطور أيضا لغلظة العالم الخارجي ولامبالاته تجاه مأساة الموظف، فأمام السينما طابور طويل من المنتظرين . وقوله "وأفاق الأفندي قليلا" إشارة للبدء في سرد الحدث كأن الذي أفاق هنا هو الراوي الذي استيقظ ليروي الحدث، لقد حددت هذه المقدمة كل هذا ، وبدأت لنا الحدث في إحدى ذراه ولم تبدأه من بدايته ، فمنذ السطور الأولى تتضح ملامح المأساة ، وما تبقى من السطور يكون من أجل معرفة مزيد من التفاصيل عنها .

ويشابه ابن خلدون في استهلالاته القصصية هذه القاص عيسى الحلو فقصته "صورة رجل مجهول"[1] ، تستهل بهذه الأسطر :

" عند غبشة المساء وقبل أن يهبط الليل إلا جزءا منه ، صارت محطة أم درمان الوسطى تضج بالحياة .. باعة السلع الصغيرة يفترشون الأرصفة. المحال تفتح الأبواب . تطل على الميدان . نفير السيارات التي تنطلق هنا وهناك كأبقار ترعى دون راع قد صار يزأر".

ففي هذه الأسطر القلائل حدد القاص الزمان والمكان ، والشخوص الثانوية ، أما استثمار المجاز في تشبيه السيارات بالأبقار التي تنطلق بلا راع، وتشبيه أبواق السيارات بالزئير فينذر بالخطر الذي يوشك أن ينطلق ، واطراد الأفعال هنا دون الاستعانة بحروف العطف يوحي باضطرام الحياة في الميدان وتدفقها . أما بدء الجملة بظرف الزمان (عند) في قوله " عند غبشة المساء " بدلا من بدايتها بالجملة الفعلية " صارت محطة أم درمان الوسطى تضج بالحياة عند غبشة المساء" فيشير إلى أولوية الزمان في القصة ، فتقديم الزمان على الفعل هنا ، يمنح الزمان أولوية ومكانة ذات علاقة وثيقة بالحدث.

على النقيض من هذه البدايات المكثفة التي تفضي فيها كل كلمة إلى تنمية الحدث ، تبدأ قصص أخرى بمقدمات طويلة نلمح فيها الهدر اللغوي ،

---

[1] ريش الببغاء ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٦٧ ، ص ٦٧ .

والاستفاضة ، والخروج عن الخط العام للسرد كما نرى في هذه البداية القصصية للطيب زروق في قصته " صيد السمك في يابوس "[1] :

أخيرا وصلنا إلى يابوس بعد رحلة شاقة استمرت ما يزيد عن ثلاث ساعات. كان الطقس حارا يصعب احتماله ، ولكن كل شيء يهون في سبيل تمضية عطلة نهاية أسبوع مليء بالعمل المرهق الذي يحرق الأعصاب ، ويحيل الإنسان إلى مجرد شيء يضيق ويتأفف ويتذمر .. وعطلة أسبوعية في مثل هذه الظروف تعتبر بحق نعمة كبرى ، ومكافأة عظيمة القيمة يجب أن تقدس وأن تحترم وأن تستغل كأفضل ما يكون الاستغلال .

هذه المقدمة الطويلة ، وهذه العبارات الصحفية المحشورة بين ثنايا السرد ، والحديث عن نعمة الراحة الأسبوعية التي يجب أن تستغل أحسن استغلال كل ذلك كان يمكن حذفه ، وكان يمكن للقصة أن تبدأ بالسطور التي تلت ذلك مباشرة مع إشارة دالة على مشقة الرحلة ومحطة الوصول :

هبطنا من العربة ، ونفضنا الغبار الذي علق بثيابنا ، ومن فورنا توجهنا إلى استراحة القرية حيث جلسنا على المقاعد وأخذنا ننظر إلى خور يابوس .

وقد أثرت هذه البداية على كامل النص إذ أننا نقرأ بعد ذلك مثل هذه العبارات:

---

[1] الطيب زروق ، الشيء الذي حدث ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ ، ص ٣ .

"في صباح اليوم التالي استيقظت مبكرا .. وفي يابوس يجب أن تستيقظ مبكرا قبل الشروق إن كنت ترغب حقا في الاستمتاع بالطبيعة الساحرة في ذلك المكان المجهول من بلادنا ".

وتمثل شهادات القصصاصين وطبيعة علاقتهم باللغة مادة لدراسة شائقة ، وربما كان من المفيد هنا أن نلم في البداية إلماما عابرا برأي اثنين من أعمدة القصة القصيرة في مصر هما : جمال الغيطاني وإدوار الخراط ، قبل أن نتعرف على علاقة القصاصين السودانيين باللغة.

يقول إدوار الخراط عن علاقته باللغة ، وأهميتها في العمل القصصي:"أرى في اللغة ـ وهي الأداة والمادة الخام التي يصوغ منها الكاتب وبها عمله ـ أهمية قصوى ، وليس مناط هذه الأهمية عندي مناطا شكليا ، ولا خارجيا. فنحن نعرف أنه لا فكر ولا حس بدون لغة ... وفي يقيني أن اللغة العربية لغة شديدة الغنى والخصوبة ، ومطواع ، ومرنة ، وصارمة الدقة في وقت واحد .. إنني لعميق الإيمان بهذه اللغة التي ورثناها ، ونكاد نبددها أو نهملها . هذه اللغة العربية بارعة المدخل إلى النفس وأظن أننا لا نكاد نعرف منها إلا أطرافها . العلاقة بيني ، على الأقل ، والعربية، ليست فقط علاقة عشق وتدله ، بل هي علاقة تشابك حياتي غني أطمح أن يكون مثريا من الجانبين "[١] .

ولا تختلف شهادة الخراط السابقة عن شهادة الغيطاني ، فالغيطاني يركز أيضا على طبيعة هذه العلاقة الخاصة التي تربط بين القاص واللغة

---

[١] إدوار الخراط ، ألم الآن بقايا نهار العمر ، القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية ، عدد من الكتاب، وزارة الثقافة ، سوريا ، ١٩٩٤ ، ٢٧٩ .

بالقول :"إن عشقي للغتنا العربية يتجاوز الإحساس باللفظ والمفردات ، إلى تذوقها بالحواس الخمس مجتمعة ، لغتنا غنية جدا ، وثرية إلى حد لا يصدق، ويبلغ التنوع في داخلها حدا مدهشا ، إلى درجة أن الأساليب المختلفة تتميز إلى درجة أن كلا منها يكاد يكون لغة بذاته "[1] .

ولا تختلف أهمية اللغة ، وصدارتها في الخطاب السردي عند الخراط أو الغيطاني عن أهميتها وصدارتها عند عدد واسع من القاصين الآخرين ، ففي شهادة للقاص السوداني مبارك الصادق :" اللغة في عملية القص والحكي والعناية بها من الأهمية بمكان ..ذلك أن اللغة لا بد من أن تحتفظ بخصائصها الثلاث من حيث أنها تعبيرية ووصفية واقتضائية (اتصالية) ، كما أنها لا بد أن تتجاوز اللغة المعيارية لتكون لغة باذخة ذات قدرة إشارية"[2] ، أما عيسى الحلو فيرى أن لغة القص عنده يفرضها الموضوع، فالموضوعات التي يختارها ليست واقعية تصويرية أو نقلية ، فهو يخترع واقعا ، وذلك باختراق الواقع العادي ليرى فيه ما لا يرى بالعين المجردة، ويقول إن هذا ما يوصله بالضرورة إلى إيجاد لغة تستطيع أن تنهض بحمل خطوط وأشكال وظلال هذا الواقع ، فاللغة عنده هي محاولة لاختراع دلالات تستطيع أن تعبر عن هذا المدلول[3] .

---

[1] جمال الغيطاني ، إشارات إلى معرفة البدايات :٩٣.

[2] مبارك الصادق ، شهادة حول القصة القصيرة ، مرسلة إلى الباحث من القاص بتاريخ ٢٠٠١/٧/٣١ .

[3] من مقابلة شخصية مع الباحث بتاريخ الأربعاء ٢٠٠٢/٨/٢١ .

شعرية القص:

تتشابه لغتا الخطابين القصصي والشعري في بعض السمات وتختلف في أخرى، ويجب التنبه هنا إلى أن التفات لغة القص إلى نفسها لا يعني سقوطها في أحبولة الشعر ، فكل من لغة القص والشعر تتفقان في التكثيف ، والتقاط الصور النفسية الدقيقة ، وانتخاب الألفاظ ، والنمو النفسي والفكري الذي يفضي إلى وحدة فنية ،حتى ليقول بعض القصاصين :" لا أجد فرقاً بين لغة الشعر ولغة القصة ، فقد شفت لغة القصة، وصارت شعرية القصة وكثافتها هي أحد أهم إنجازات القصة الحديثة"[١] .ولكننا نرى أن ثمة فرقا جوهريا بين لغة القصة ولغة الشعر فطبيعة القصة القصيرة تقوم على السرد وتنامي الحدث والحبكة ، فهي لغة تصاعدية ، إن صح التعبير ، أي لغة تسير قدما للأمام، حتى أننا نستشف من مقولة إدجار ألان بو التي استهللنا بها هذا الفصل أنه يكاد ينادي بحذف كل كلمة لا تضيف جديدا للسرد ، فهو ينادي بتوظيف كل مفردات القصة بشكل حاسم لإحداث الأثر المطلوب ، أي الوصول إلى وحدة انطباع كلية تعطي النص دلالته الكلية ، أما لغة الشعر فهي لغة مقصودة لذاتها ،ودون إدراك هذا الفرق الجوهري فإن القصة تستهلك في الوصف وتتحول إلى صورة قصصية لم يتح لها الفرصة للنمو والاكتمال ، أي أن اللغة الشعرية قد تعمل على ترهل القصة وتفقدها إحكامها إذا لم يتم توظيفها جيدا .

وقد طغت الشعرية على السرد لا سيما في القصة الحديثة ، ولذا نادى بعض القصاصين مثل يحيى فضل الله بما يسميه بالسرد الخشن ورأى أن

---

[١] مبارك الصادق ، شهادة في القصة القصيرة مرسلة إلى الباحث بتاريخ ٢٠٠١/٧/٣١.

هنـاك انتهاكـا واعتـداء علـى القـصة القـصيرة مـن قبـل أولئـك الـذين لا يمتلكون أدنى مقومات القصة القصيرة فيحيلونها إلى عوالم مجردة، وانتقد التجريد غير القائم على رؤية فلسفية عميقة ، وشـكا يحيى فضل الله مـن الهذيان الشعري الـذي يطغى علـى الحـدث الـدرامي وذكـر أنـه " مـع الـسرد الخشن لأنـه محك حقيقـي لكاتب القصة القصيرة خاصة مع هـذه الموجـة العالية التي تحاول أن تخفي الكثير من عيوب الكتابة باستخدامها الشعر في كتابة القصة القصيرة ، إذا أردنـا التجديد الـدائم والإبداع المتصل لا بد لنـا أن نبحـث عـن قصة قصيرة نقيـة وصافية مـن ملابسات التجريـد المفتعل والهروب إلى الشعر "[1] .

وهـذه دعـوة منطقيـة خاصـة إذا فهمنـا أن مـا يـدعوه يحيـى فـضل الله بالسرد الخشن يمكن أن يعني، في رأينا، التوظيف المبدع للغة الشعرية أي استثمار خصائصها كالإيقاع الداخلي ، والتكرار ، والمجاز ، والتكثيف، وخلق عوالم مـن الإيحاء واستثمار كل ذلك في تنمية الحدث الـدرامي الـذي يمثـل العمـود الفقـري للقـصة ، وعـدم وعـي القـاص بهـذه الحقيقـة الأدبيـة كفيـل بتحويـل القـصة إلى هـذيان شـعري، وانثيـال تـدفق عاطفي لا يضبطه شيء ولا يلبث أن يسلم القصة إلى ترهل وتفكك ، فقصة مثل " ليلى والجياد "[2] لزهاء طاهر تمضي على هذا النحو :

"وتسبحين زاهية وخفرة كما المهاري الفتية تصهل حولها الخيول المترفة بالـصبوة والـصبا فتعـزف علـى أعرافهـا ومـن لحـون تلاقيهـا زهـوا مـضمخا

---

[1] يحيى فضل الله ، ندوة القصة السودانية المعاصرة بين الحداثة والاستنساخ ، مجلة الخرطوم ، العدد المزدوج ٩/٨ مايو— يونيو ١٩٩٤ ، ص ١٨٢ .

[2] زهاء طاهر ، ليلى والجياد ،ط ١، دار جامعة الخرطوم للنشر ، ١٩٨٩، ص ٤٢ ومابعدها .

بمسراتها . وتنطلق ملهمة كالزغاريد نحو غدائر حلمها فترتفع ساجية منثالة مابين الحقول ، منعمة حقا بالنضارة والطهر واحتدام الملامح وفتون المواسم إلخ إلخ".

وعلى هذا النحو تمضي القصة كلها في هذيان شعري لا يضيف جديدا إلى السرد :

"ولكن أين ليلى العديلة ؟ أهي تاهت عني أو مني واستباحت جرح النوى عن الحزن المكدس ؟ أهي ساحت ما بين البحر وواحات الجدائل يانخيل ؟ جفل مهرها الجامح. جمح الصاهل بها يا نخيل؟ فخببنا بسيوفنا ، برماحنا ، وأغاني نجومنا ، وبدورنا ، وزهورنا ، وكل ورودنا ، وعصافير وديانناا.. إلخ إلخ ".

وإذا كانت هذا الشطحات اللفظية مغتفرة في بدايات القصة القصيرة السودانية حين لم تكن معالم القصة قد تحددت بعد ، وحين كان الشعر يطغى ويكاد يستولى على كافة أنواع الخطابات الأدبية ، فإنه ليس مغتفرا في قصص نشرت في أواخر الثمانينيات .

وتتسم هذه القصة لزهاء طاهر- وقصص أخرى له مثل " نخب الأيام المضيئة " - بافتقاد الوعي لطبيعة اللغة القصصية فـ " اللغة من منظور قصصي خاص ، تحيل أو ينبغي أن تحيل أساسا إلى الأشياء والأحوال ، وليس إلى محض تصورات وأخيلة "[1] ، وقد أخذ الناقد نجيب العوفي على بعض النصوص القصصية المغربية حضور اللغة " الغنائية " حيث تبهت معالم

---

[1] نجيب العوفي ، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية :٦٣٥ وما بعدها .

الأشياء والأحوال ، ويحضر دفق من التصورات والانفعالات والكلمات المجنحة وتغيب اللغة القصصية، فهذه اللغة الغنائية التي تحيل إلى الذات باستمرار قد تسوغ في مجال النص الشعري ، أو النص الذي تغلب فيه الوظيفة الشعرية للغة ، ولكنها في القصة لا تسوغ إلا ضمن مناخ قصصي، فالكلمات كما يقول إلبرت كوك لا تشير في تعبير قصصي إلى كلمات أخرى فقط ، بل إلى مشار إليه في الواقع [1] ، فاللغة القصصية لغة اتصال تشير إلى الآخر ،لا لغة جمالية تكتفي بتأمل ذاتها ، والمأخذ الذي أخذه العوفي على نصوص مغربية ، هو نفس المأخذ تقريبا الذي أخذه صلاح فضل على قصص إماراتية ، ويحيى فضل الله على قصص سودانية ، وسعيد السريحي على قصص سعودية حيث عزا السريحي ما تعاني منه القصة القصيرة في بعض نماذجها من إنشائية وترهل في تركيب جملها إلى رغبة القاص في التحليق في عالم شعري يغدو معه الحدث مناسبة للكشف عن إمكانات الكاتب اللغوية وقدرته على ابتداع الصور الشعرية[2] ، مما يدلل إلى أن ثمة إشكالية عربية عامة في لغة القص التي تجنح إلى الشعرية والجمالية على حساب السرد .

وتثير هذه اللغة الشعرية في الخطاب السردي العديد من الإشكالات مثل إفقادها النص القدرة على الموقعة والتجسيد المحدد للأشياء والأشخاص، دون أن تعوض ذلك بالتعمق في استبصار حالة داخلية ، وتصبح النتيجة الناجمة عن ذلك عجز النص عن كشف هويته للمتلقي ، ومن ثم

---

[1] السابق : ٦٣٩ وما بعدها .

[2] سعيد السريحي ، تطور البناء الفني في القصة القصيرة في دول مجلس التعاون ، ١٤ .

ينتهـي العمـل دون أن يـشبع شـفرات CODES القـص بـإغلاق دوائرهـا المفتوحـة"[1].

وفقدان النص القصصي لموقعته وتجسيده للأشخاص يحول النص إلى خاطرة وجدانية تسبح في الفراغ.

وعلى النقيض من زميله زهاء طاهر يفاجئنا جمال عبد الملك "ابن خلدون " بنصوص تتضافر فيها الشعرية مع النثر لتقدم لنا عالما غنيا يمتزج فيه الداخلي بالخارج :

" قدموا له سيجارة خضراء ضخمة .. جذب منها انفاسا فبرز من الفراغ كائن غريب صادفت يداه هلاما باردا مقززا وقضبانا .. صرخ " أعطوني سكينا ! " ، ولكنهم سدوا فمه قطنا "[2].

فهنا تآزرت اللغة الشعرية والنثرية لتقدم لنا هذا الموقف الذي مر به البطل ، وهو موقف لا يمكن أن ينقل إلا بهذه اللغة السيالة الشعرية المتدفقة التي تندغم مع لحظة البطل حين تناوله للمخدر ، وهي لحظة انفتاح على اللاشعور.

وقد اختزل تودوروف بناء القصة في وحدتين رأى أنهما تلخصان بناء القصة القصيرة وهما : التاريخ والخطاب ، ويتسم التاريخ بالتسارع في إيقاع الحدث بحيث يختصر الزمن في بضعة أسطر ، أما الخطاب فيتوقف فيه الحدث عن التعاقب ، وقد تستحيل الكتابة في هذه الحالة إلى"إنشاء يتكئ

---

[1] صلاح فضل ، شفرات النص ، دار فكر للدرسات والنشر والتوزيع ، ط١ ،القاهرة ، ١٩٩٠ .

[2] العطر والبارود ، ص ٦٥ .

على مقدرة الكاتب على الوصف والتشبيه والاستعارة والكناية .. والنعوت المتعاقبة"[1] .

انطلاقا من مقولة تودوروف يمكن القول أن التركيز على الخطاب في القصة ، أي اللغة في ذاتها ، يعيق نمو الحدث وتشتته ، وربما مثلت هذه البداية من قصة " قصة بطل " لعثمان علي نور مثالا ممتازا على ذلك[2] :

"من هو البطل ؟

اعتدنا أن ننعت بالبطولة كل من فاز وانتصر في رياضة أو حرب ، ولكن هناك أبطالا آخرين مجهولين وميادين بطولتهم ميادين أخرى غير ميادين الرياضة والحرب، وهؤلاء الأبطال هم في نظري ، ونظر كثيرين غيري أحق بلقب البطولة من غيرهم. وقد عرفت أحدهم وهو الذي أقص قصته في السطور التالية ، وقد يظن البعض أن في هذه القصة شيئا من المبالغة ، ولهؤلاء الحق في أن يظنوا مثل هذا الظن إذ أنه يصعب على الواحد منا أن يصدق أن إنسانا يملك في أعماق نفسه كل تلك القوة .. والحق أن ما فعله هذا البطل يدل أبلغ دلالة على أن النفس الإنسانية لغز غامض عميق ليس من السهل سبر غورها.."

لا يضيف هذا الوصف جديدا للسرد ، فهو مجرد استطراد إنشائي ، ربما كانت له قيمته في مقال ذاتي، وربما نم عن براعة الكاتب ، أو ثقافته، وقدرته على التصرف باللغة ، ولكنه لا يضيء لنا المشهد السردي ،

---

[1] سعيد السريحي ، تطور البناء الفني في القصة القصيرة في دول مجلس التعاون ، ١٢ــ١٣ .

[2] مجموعة " الحب الكبير" دار القومية للثقافة والنشر ، القاهرة ،د.ت، ١٣٣ .

ولا يسهم في تطويره ، بل إنه يصادر القراءة الحرة للنص لأنه يسوق القارئ إلى الوجهة التي يريدها الكاتب ، ولا يندغم في نسيج السرد ، بل يمكن حذفه دون أن يحدث أدنى تغيير في القصة ، فيمكن للقصة أن تبدأ بهذه السطور التي جاءت بعد هذا الوصف :

كان سكيراً قد أدمن شرب الخمر ، وكان أيضا مقامرا قد ملكته عادة القمار كل التملك ، وإذا استثنينا ساعات عمله وأوقات الغداء والنوم التي كان يمضيها بالمنزل فإن كل ساعات يومه الباقية كانت تضيع بين سكر وقمار.

ويبدو أن التأثر بفن المقال ، و الرغبة في توجيه القارئ، والفهم المبهم للفن القصصي ، والتأثر بالأجواء الرومانسية تقف وراء هذه المقدمات الوصفية التي تأتي منفصلة عن السرد ، ويمكن ملاحظة ذلك بوضوح في بدايات القصة القصيرة حينما كانت لا تزال تتعثر في خطواتها الأولى ، ولم تتبين مسار خطواتها الفنية بعد.

لغة القص يجب أن تكون إذن ، حسب تعبير صبري حافظ ، لغة متأهبة ذكية قادرة على الاستحواذ، وبتعبير فالين فإن كاتب القصة القصيرة يعمل بالجملة والكلمة أما الروائي فيعمل بالفقرة والفصل[1] ، ولهذا يصنف حافظ لغة القصة القصيرة باعتبارها تقف في المسافة الفاصلة بين الشعر والنثر، فهي بطبيعتها التي تمزج بين جوانب الاتصال والتعبير ، وبين العناصر الشعرية والعناصر الدرامية " لغة لا تعترف بهذا التقسيم الباتر بين الشعري والنثري فهي تمزج الجانب العقلي المنطقي النثري في اللغة بالجانب

[1] صبري حافظ ، الخصائص البنائية للأقصوصة :٣١ .

الخيالي الفنتازي الشعري فيها ، تمزج الجانب الانفعالي العاطفي بالجانب الواقعي الدلالي فيها[1] .

إنها ، إذن ، لغة شعرية في كثافتها وانفعالها واضطلاعها بتصوير ذلك العالم المـوار بالعواطف والانفعالات والأحداث ، شعرية في قدرتها على الإيحاء وتوسيع حدود النص ،وقدرتها على استثمار خصائص اللغة الداخلية كالإيقاع الداخلي ، والتكرار ، والمجاز ، ولكنها نثرية في انشغالها بتنامي الحدث ، واهتمامها بتصوير صراع الشخصية مع بيئتها ، وقدرتها على تجسيد هذا الصراع على نحو واقعي في الزمان والمكان ، ويمكن ملاحظة أن القصة بقدر ما تنحو إلى تصوير الشخصية من الداخل مستثمرة تيار الوعي في ذلك تصطبغ باللغة الشعرية ، فاللغة الشعرية هي لغة الدواخل والمشاعر الدفينة ، وبالمقابل فإن القصة ذات الصراع الاجتماعي تعكس لغة نثرية ذات صلة وثيقة بالمجتمع .

ولاختبار هذه المقولات في مختبر الخطاب القصصي القصير يمكن لقصة قصيرة مثل " الوحل " للقاص السوداني " أحمد المتوكل "[2] أن تقدم حقلا تطبيقيا خصبا يكشف عن سلامة هذه المقولات ، ويضيف إليها .

النص:

عكازه ، يتلمس في ثقة أجزاء باب الحوش بعد أن عبر إليه من موطئ عنقريبه عند الراكوبة . عقودا من السنين وهو يجئ ويذهب في تفاصيل

[1] السابق ، ٣١.

[2] صحيفة الخرطوم ، العدد ١٥٢٥، ١٩٩٧/٦/١٩ ، ص ٤.

رقعة بيته ، أيام كان مبصرا ، نعم عمي. ولكن قدميه كلتيهما عيون .فتح أبي الباب . خطا حفنة خطوات .عصاه لاقت الحديد . شاحنته رابضة قرب حائط بيته. رفع مزلاج بابها ، قذف عصاه .صعد كأنه يقاتل .جلس في مقعده.كأيام كان يسوقها ، من جيب ساعته نزع مفتاح الشاحنة .أدارها .داس على الوقود .

داست أمي على حنجرتها ، فزعة :" أحمد اجرِ ، أبوك في العربية ....".

ركضت .

ذاك أبي .عهد كنت طفلا . اذكر فزع أمي .يأتي أبي من سفريته .يقرش شاحنته .يدخل البيت. يتغدى أو يتمدى .أسرق في خفة مفتاحها . أركض . أصعد . أدير العربة .

يلعلع صوت أمي ، فزعا :" أبو أحمد ؟ أجرِ .ولدك ساق العربية ؟ خلاس كتلته " .

يركض ابي لقمته في يده .حافيا إن كان متمدي .ويشتم .

يدخل بي لأمي مرفوعا بيديه .قدماي تجدفان . قاربا في الهواء . يهدأ رعب أمي . تلتقط مرح اللحظة ، " ود الفار يطلع حفار " .

يفخر أبي .

يرفع مفتاح العربة على عود في سقف الراكوبة .

طلعت حفارا.

تبالدت في المدرسة . صرت طيشا فصولا كثيرة ." تعال يا عب .اطلع فوق. ابقى مساعد". اختار أبي .

" ياها دي مدرستو البنجح فيها " . أمنت أمي .

منذ ذلك لم ألبس هدوما غير ذوات زيت .أسود زفتا .

نبغت . سمقت . صرت سائقا أناوب أبي في شاحنته . تستأجر حنكتي أحيانا لشاحنات.غي البنات، والشرب .لم يتراكم نقد في جيبي .لم اقتن شاحنتي.أضحك يورثيها يوما . عمشه يزداد. أرقبه في رهبة ورغبة حتى أنطفأتا . ارتهنه بيتنا .ورثت شاحنته.

لكن "الفأر" لم تعم به غريزة الحفر . أبي لايغط في نومه .كان أفضل . نصف الليل يحلم . كابوسه خاص . يهدر كالعربة .ثم يركب كوزا .يقلد شاحنته . يعبر بها سهولا ووديانا .أوقظه أو أمي ، يفتح عينيه . لايبصر .نتماهى في ظلامه مع الظلمة .

"يا ..."

يسبنا أبي . لا يوفر مقدسا.

"خلوني أنوم . أنا متين وصلت "

أو ،

" خلوني أسوق . أنا متين نمت "

ثم ،

"نا نا نا دززززززز. ننننننا"

يغرق في نومه ، وفي حلمه ، وفي سفرية لايقظته .

ذاك أبي بعد عمائه .

عدت منهكا من سفرة . لم أنشغل بتحقيقاته عن تفاصيل السفرة . أبي اعتاد ذلك منذ عمائه. يستنسخها في تفاصيل سفرته وقت نومه .تمددت . حقة السف ، وحلقة مفتاح الشاحنة تحت مخدتي، شخرت. أبي قام في خفة . سرق المفتاح . تسلل إلى الشاحنة تقوده رغبة سوق شبقة .

" دززززززز. دز "

" أبوك في العربية . خلاص كتلته ".

ركضت . دفعت الباب .

كان أبي يستدير بالشاحنة على الشارع . تقوده سنوات من اللف بها إليه.

جن أبي .

مسك الشارع ثم انطلق .

ركضنا . أنا ورعبي والمارة .شاحنة تتقافز .تتلوى .أوه دركسون ينلت وينعجن . في ظلمة تتراكض صرخاتنا .

ثم .دل .

دخل بها سلك الشفخانة .مشجرا إنجلا كثيفا . دق . بطلت الماكينة .

" أبوي ؟ "

قفزت إليه في مقعده ساكنا . مد من النافذة وجهه .

" أحمد وين أنت ؟ الكوريك ؟ البتاعة دي وحلت .

كان دم ينسرب من جبينه مثل عرق ظهيرة يوم صيف ساخن . يوم سفرة طويلة .

●

تكشف هذه القصة عن العبء الكبير التي تحملته كل كلمة ، فكل كلمة هنا مشحونة بدلالات عميقة وتسهم في إغناء السرد وتصعيده، وكل مفردة هنا يبدو وكأنه لا يمكن الاستغناء عنها أو استبدالها ، وهي لغة تصوير ، لا تقرير ، وهذه أهم السمات التي تسم الخطاب السردي للقصة القصيرة ، ويعنى بالتقرير عادة وصف الحدث من الخارج ، أي إخبارنا بالحدث بدلا من تصويره لنا ، ولذا يذهب يوسف الشاروني إلى أنه " لا يجب أن يقرر لنا الكاتب أو القصاص أن شخصا ما ذكي ، أو ماكر ، أو شرير، بل عليه أن يقنعنا بذلك من خلال سلوكه وأفعاله بحيث نحبه أو نكرهه ، كما نعرف أخلاق الناس وطبائعهم في حياتنا العادية من تصرفاتهم ، دون أن يكون مكتوبا على وجوههم أنهم أشرار أو طيبون، أذكياء أو ماكرون ، فالقصة الجيدة لا تقول بل تكون ، لا تحكي ما وقع بل ما يمكن أن يقع ، لا تنتمي إلى التاريخ ، بل إلى الفن "[١] .

ويرتبط ذلك بالمعنى ، فعندما يتجنب القاص تقريرية اللغة فإنه يتجنب بالضرورة تقريرية المعنى ، وبقدر ما ينحو القاص إلى تصويرية اللغة فإن المعنى" ينمو من بدايتها حتى يبلغ قمته في نهايتها ، ولا يمكن أن يفهم إلا من مجموع القصة " [٢] ، وبمعنى آخر فيمكن القول إن تقريرية اللغة تحول القصة إلى فكرة ذهنية مجردة ، وبذا تفقد القصة حياتها وغناها الداخلي،

[١] يوسف الشاروني ، دراسات في القصة القصيرة : ٤٩ .

[٢] دراسات في القصة القصيرة : ٥٠ .

مما يجعلها تفقد قدرتها على الإيهام، وعلى إغواء القارئ ، ويجعلها تقترب من الصورة القصصية التي تكتفي بوصف الحدث من الخارج.

أما تصويرية اللغة فتمنح القصة القصيرة استقلالها عن الكاتب ، فهو لا يتدخل باستمرار موجها شخصياته نحو هدف محدد سلفا ، إنما يترك لشخصياته الحرية لتصنع أحداثها دون تدخل ظاهر من الكاتب.

ساهمت اللغة التصويرية في هذه القصة في نقل الحدث بدقة تنأى عن تهويمات الشعر ، فهي لغة لا تعرف التزيد ، أو الحشو ، أو الاستطراد ، والثرثرة ،حيث تنطلق الكلمة ، الكلمة التي لا بديل لها ، كرصاصة لتنغرس في قلب التلقي ، نلمح في لغة المتوكل انزياحه عن التراكيب اللغوية المألوفة، فهو يصنع جملته السردية المنزاحة عن السائد بصبر ، وينزع نحو تكسير المستويات اللغوية الصارمة ، وتحويل هذه الصرامة إلى لغة سيالة مرنة تنهض بعبء تصوير العالم الذي يكتب عنه .

وقد سعى الخطاب القصصي الحديث إلى تفجير طاقة اللغة عن طريق علاقات التضاد والتجاور والانحراف الأسلوبي والنحوي ، وتغريب القارئ عن النص بالقدر الذي يتيح له إنتاج النص مرة أخرى ، وإبقاء القارئ متيقظا لتفجرات الخطاب الداخلية عبر إرجاء الإشباع وكسر توقعه النمطي ، والانزياح عن الترابط المنطقي للجملة ، وتحريك المفردة تجاه حمولات دلالية جديدة ، وانفتاح النص على الباطني وأغوار الذات والخرافة والأسطورة ، والمسكوت عنه ، وتوسيع آماد اللغة عبر فتحها علي بعض مفردات العامية، واستثمار أصوات المحاكاة .

وقد استثمر المتوكل بعض هذه الآليات لإثراء نصه القصصي ، فقد استثمر أصوات المحاكاة ، وهي خاصية موجودة في اللغة الفصيحة وإن كانت قد تقلصت كثيرا ، ،بل هي إحدى النظريات التي تحاول أن تفسر أصل اللغة ونشأتها ، وتردها إلى محاكاة أصوات الطبيعة ، وأصوات مظاهر الطبيعة التي تحدثها الأفعال عند وقوعها ثم تطورت هذه الألفاظ بمضي الزمن ، وتربط هذه النظرية بين جرس الكلمة ومعناها ، وقد تقلصت كثيرا خاصية استثمار اللغة لأصوات أفعالها وأصوات الطبيعة ، ولكنها لازالت تتمتع بحيوية كبيرة في اللهجة العامية ،وقد استثمر أحمد المتوكل هذه الخاصية الصوتية في كثير من المواضع في قصته فصوت اصطدام السيارة بالشفخانة هو:دل ، وصوت توقف ماكينة السيارة عن العمل فجأة : دق ، وصوت السيارة في سرعتها : "نا نا نا نا دززززززز. نننننا"، وهكذا ، حيث يدور السرد بلغة الصوت، مما يمنح السرد حيوية كبيرة ، ويجعله أعمق تماسا مع الواقعي واليومي .

استثمر أحمد المتوكل أيضا اللهجة العامية في رفد السرد الفصيح بمفردات عديدة تنتمي للحقل العامي، وقد دمج هذه المفردات العامية في جسد الجملة الفصيحة مغيرا من بنيتها قليلا لتلائم التركيب اللغوي والنحوي والدلالي للجملة العربية الفصيحة ، فنقرأ مثلا :

"تبالدت في المدرسة . صرت طيشا فصولا كثيرة".

أو "يأتي أبي من سفريته . يقرش شاحنته "

أو " دخل بها سلك الشفخانة مشجرا إنجلا كثيفا " .

أو " لم ألبس هدوما غير ذوات زيت " .

أو " مسك الشارع "

أو " يدخل البيت فيتغدى أو يتمدى " بدلا عن يتمدد الفصيحة ، وقد آثر القاص يتمدى العامية هنا تأثرا بالمأثور الشعبي " يتغدى ويتمدى " ، ولما يوفره ذلك من سجع للجملة .

أما المفردات العامية التي وردت في سياق السرد فقد عمقت الإحساس بسودانية المكان ، كما عززت الإحساس بواقعية السرد : الراكوبة . الشفخانة. الحوش وغيرها .

وقد عمقت بلاغة الحذف في هذه القصة من تأثيرها الجمالي ، إذ عمل القاص على حذف كل مفردة زائدة ، وأبقى فقط ما لا يمكن الاستغناء عنه ، ولجأ إلى آلية الحذف في الجمل الطويلة تاركا إكمالها للمتلقي ، وتمثل ذلك في العديد من الجمل ، منها على سبيل المثال :

" أوقظه أو أمي " أي :أوقظه أنا أو أمي ، حاذفا الضمير المنفصل "أنا" ، وذلك في انزياح صريح عن القاعدة النحوية التي تفصل بين الضمير المتصل المعطوف عليه والمعطوف بضمير منفصل أو بفاصل ما.

وقد حذف المنادى في " يا ... " اعتمادا على معرفة المتلقي للمنادى وهو أبو الراوي ، كما حذف حروف العطف إلا ما ندر ، للدلالة على توالي الحدث ، وسرعته :" كان أبي يستدير بالشاحنة على الشارع . تقوده سنوات من اللف بها إليه .جن أبي . مسك الشارع ثم انطلق . ركضنا . أنا ورعبي والمارة .شاحنة تتقافز .تتلوى .أوه دركسون ينلت وينعجن . في ظلمة تتراكض صرخاتنا" ، والحذف كما يقول عبد القاهر الجرجاني " باب دقيق المسلك،

لطيف المأخذ ، عجيب الأمر ، شبيه بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[1] .

اخترق القاص بنية اللغة التقليدية في قصته واعيا بما للأديب من حرية في تنظيم تجربته وفق نسقه اللغوي المختار، يقول محمد عبد المطلب :" واللغة لها نظامها الذي يحكمها ، ونظام مفرداتها يقرر تجاور الخبر مع المبتدأ ، والفعل مع الفاعل والمفعول ، ويصر نظام اللغة على اطراد هذه الظواهر ، ولكن عندما يلجأ المبدع إلى تطبيق هذه النظم في شكل كلام أدبي فإنه لا يحافظ على مثل هذا الاطراد ، وإنما تحكمه سياقات الكلام فيتخلى عن الرتب المحفوظة إلى انتهاكات ، أو تكرارات ، أو منبهات أسلوبية تبدو في شكل دفقات تعبيرية لها طبيعة مختلفة عن النظام المطرد "[2].

ويمكن القول إن هذه القصة القصيرة تكاد تضم أغلب السمات التي طالب القاص والروائي حنا مينه بها القصاص :

- نفي الحشو واللغو والإفاضة بغير ضرورة .
- التوقف في المكان المناسب ، والإقلال من الاستطراد والأقواس والجمل المعترضة .
- التسلسل المنطقي ، والسيطرة على الموضوع ، وتجنب الإبهام لذاته .

[1] دلائل الإعجاز ، تحقيق الإمام محمد عبده ، ومحمد الشنقيطي ، دار المعرفة ، ١٩٩٤ ، ١٠٦ ، وقد ساق الجرجاني أمثلة كثيرة على الحذف في القرآن الكريم ، والشعر ، انظر ص ١٠٦ وما بعدها .

[2] محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤، ص ٢٢٨ .

- الاحتفاظ بالإيقاع ، باعتباره الموسيقى الداخلية التي تشيع الرواء في العمل القصصي .
- قتل الثرثرة نفيا وحذفا .
- بذل الجهد في اصطياد الكلمات المناسبة ، دون التعجل بالتقاط أول كلمة ترد على الخاطر استجابة لنزعة الكسل العقلي والاستسهال .
- استثمار القياس والاشتقاق ، ومنح نبض الحياة للكلمة القاموسية الميتة ،وإشاعتها من خلال الكتابة والحكي، وإغناء اللغة بإدخال كلمات جديدة عليها.
- نفي العبارات الجاهزة التي اهترأت من التكرار والابتذال ، وابتكار الصور الدالة ، المخترعة، المركبة .
- التعود على التنبه للخطأ(في موسيقى اللغة) مثل تعويد الأذن في الموسيقى على التنبه للنشاز[1] .

●

إحدى الحالات التي تتجلى فيها كثافة اللغة السردية ، واختزالها يمكن تلمسها في القصة القصيرة جدا أو الأقصوصة التي لا يمكن اعتبارها نوعا قائما بذاته ، بل يمكن اعتبارها استثمارا لسمة هامة من سمات القصة القصيرة وهي التكثيف والاختزال.

وتجد القصة القصيرة جدا أو الأقصوصة نموذجها الأفضل عند يوسف الشاروني ، ومحمد المخزنجي، والطيب صالح ، وبشرى الفاضل ،

---

[1] حنا مينه ، القصة والدلالة الفكرية ، ٣٩/٤٠ .

وغيرهم، حيث تشحن الكلمات بالدلالة ، ففي كلمات قلائل لا تتجاوز الخمسمائة كلمة في الغالب يحاول القاص أن يمسك بتلابيب العالم بكل اتساعه وغناه ، وسندلل على مثل هذه اللغة المكثفة بالأقصوصيتين التاليتين للقاص السوري زكريا تامر ، وهما : صامتون[1] ، والصغار يضحكون[2] .

صامتون

التقى زهير صبري امرأة تشبه زهرة حمراء على غصن أخضر ، فخبرته بصوت مرتعش أنها تحبه ولن تستطيع أن تحب غيره . فقال لها إنه لا يهتم إلا بمستقبله ، فبوغت بصفعة مؤلمة تنهال على رقبته ، فتلفت حوله ، ولم ير الصافع.

وصفع ثانية عندما قال لأحد الأثرياء إنه أعظم رجل أنجبته البلاد ، ولم ير الصافع.

وصفع مرة ثالثة عندما قبل بخشوع يد رجل ، ورجاه أن يدعو له ، ولم ير الصافع .

وصفع زهير صبري كثيرا وفي كل يوم من دون أن يرى الصافع المجهول ،ولم يكلم أحدا عن تلك الصفعات السرية حتى لا يسخر منه ويتهم بالجنون ، ولكنه كان واثقا بأن الناس أجمعين يصفعون مثلما يصفع ويلوذون بالصمت .

---

[1] زكريا تامر ، عباد الله ، مختارات قصصية ، كتاب في جريدة ،مؤسسة اليمامة الصحفية ، فبراير ٢٠٠١ ، ص٢٧.

[2] زكريا تامر ، النمور في اليوم العاشر ، المؤسسة العربية للنشر ، ١٩٧٨ ، ص ١٥ .

الصغار يضحكون

شاهد الملك يوما عددا من الأولاد يلعبون في أحد الحقول ويضحكون ويمرحون ، فسألهم : لماذا تضحكون ؟ . قال أحد الأولاد : أنا أضحك لأن السماء زرقاء .

وقال ولد ثان : وأنا أضحك لأن الأشجار خضراء .

وقال ولد ثالث : وأنا أضحك لأن العصافير تطير .

فنظر الملك إلى السماء والعصافير والأشجار فألفاها لا تضحك ، فاقتنع بأن ضحكات الأولاد لا هدف لها سوى الهزء بهيبته الملكية ، فعاد إلى قصره ، وأصدر أمرا بمنع أهل مملكته من الضحك ، فأطاع الناس الكبار السن ، وكفوا عن الضحك، غير أن الأولاد الصغار لم يبالوا بأمر الملك وظلوا يضحكون لأن الأشجار خضراء والسماء زرقاء والعصافير تطير .

تنتمي هاتان القصتان إلى نمط القصة ذات المغزى أوالأمثولة APOLOGOS التي تقدم سردا مكثفا ومدروسا بغية تصوير موقف له مغزاه ودلالته الفكرية ، وتحويله إلى رمز.

وتبدو مثل هذه القصص لزكريا تامر وكأنها استثمار للنادرة الشعبية في أفضل حالاتها : التركيز، والاختزال، ومعاداتها الأزلية للسلطة التي لا تعني - في نسختها العربية على الأقل - سوى القهر، والاتكاء على ذكاء المتلقي الذي سيفهم حتما مابين السطور ، وتستعين في ذلك باللغة الكثيفة المضغوطة التي تنحو منحى الكشف والتعرية ، كشف ما يمور تحت

السطح من قمع، فاللغة لاذعة غاضبة ، والكلمات تنطلق كالرصاص صوب هدف محدد ، ولهذا مضاره بالضرورة ، فهذه اللغة ربما تحول الأقصوصة إلى صورة أو تجريد ذهني يفتقر إلى الصراع الداخلي والتصاعد الدرامي النابع من الداخل ،ويحول اللغة من تصويرية إلى تجريدية ، ولذا نرى أن الأقصوصة تحتاج إلى براعة خاصة حتى لا تتحول إلى صورة أو إلى حكمة مكثفة كما نرى عند الكتاب المهجسين بالأيديولوجيا ، والذين يكاد يستولى الموضوع على كامل تفكيرهم ، وقد كادت بعض أقاصيص زكريا تامر بسبب ذلك تتحول إلى بيانات ضد القمع .

و نرى أن الإشكالية الحقيقية في مثل هذه القصص أنها تنبع من فكرة معينة لا تلبث أن ترتدي عند قاص متمرس ومحترف مثل تامر ثوبا قصصيا ، فقصصه تنبع من [أفكار] وليس من [حالات] ، فالشخوص هنا عبارة عن نماذج أو أنماط TYPES معدة سلفا لتحمل عبء الفكرة ، والرموز ساطعة وغرضها التحريض فالأطفال رمز البراءة ، والسلطان والملك والشرطي رموز للقهر ، والمرأة رمز الخصوبة ، وهكذا ..، وليس هذا هو حال القصة القصيرة جدا عند المخزنجي أو الطيب صالح مثلا حيث تعبأ المفردة بالدلالة الكثيفة لتعبر عن حالة نفسية لا عن فكرة مجردة يمكن أن تجد مجالها التعبيري الأفضل في الخاطرة أو الصورة .

وقد لاحظ الناقد نجم عبد الله كاظم أن بعض قصص زكريا تامر القصيرة جدا قد كادت تفرغ من أبعاد خطابها الفني ومن رسالتها بسبب إلحاحه على كتابة نماذج شديدة القصر ، إذاتخطت اللغة التكثيف إلى

الاقتطاع واجتزاء الأفكار والمواقف التي لا تتيح لها الكلمات أن تقدم لقارئها شيئا[1].

[1] انظر : نجم عبد الله كاظم ، زكريا تامر وتجربة الكتابات القصيرة جدا ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب،دمشق ، العدد ٣٥٢ ، ص ٤٥ . ونلحظ في العنوان قصدية الباحث في عدم تسمية" كتابات زكريا تامر القصيرة جدا " بالقصص القصيرة جدا فلم يسم دراسته " زكريا تامر والقصص القصيرة جدا " ، إنما أطلق عليها لفظ كتابات ، ويتفق هذا مع رأي الباحث كاظم أن بعض كتاباته لا تتوفر فيها السمات التي تجعلها قصصا قصيرة جدا حقيقية ، إنما هي أشباه قصص .

الحوار القصصي

يدل مصطلح الحوار الذي تتقاسمه كل الأجناس الأدبية تقريبا ، والحديث العادي، على تبادل الحديث بين شخصين أو أكثر في موضوع معين ، ويتحمل الحوار العديد من الوظائف المهمة في القصة القصيرة كالكشف عن أفكار الشخصية وميولها ودوافعها ، وتخفيف رتابة السرد ، وتقريب الحدث من الواقع أكثر ، ويضع النقاد العديد من الشروط للحوار حتى يسهم في بلورة الحدث ولا يشكل عبئا عليه مثل : موافقته لطبيعة الشخصية التي يصدر عنها ، ومقاربته لمدى وعيها ، ومن شروط الحوار أيضا التركيز والإيجاز في التعبير عن الشخصية لا سيما في القصة القصيرة ، ولكن ينبغي التنبيه أنه ليس من الضروري أن تحتوي القصة على الحوار ضربة لازب ،فيمكن أن يستغني القاص عن الحوار تماما كما نجد في أغلب قصص مجموعة " الموت السادس للعجوز منوفل" للقاص السوداني أحمد الملك ، وقد يجري القاص قصته كلها في شكل حوار دون أي يسرد حرفا واحدا كما في قصة القاص التركي عزيز نسين " مدين لك بسعادتي"[١] .

منذ بدايات القصة والرواية والمسرح في التربة العربية برز سؤال شائك : أيدار الحوار بالعامية كما يتحدث الناس في حياتهم العادية أم بالفصحى كما يسرد القاص قصته ؟ وإذا كانت القصة تقوم على تصوير الشخصية وهي تعمل ، وكان من واجب القاص أن يصور لنا الشخصية في أبعادها

---

[١] انظر نص القصة في مجموعة عزيز نسين : آه منا نحن معشر الحمير ، ترجمة جمال درومش ، ط٣ ، دار الطليعة الجديدة ، دمشق ، ١٩٩٧ ، ص ٦ وما بعدها .

النفسية والاجتماعية والذهنية ، فكيف يمكن أن ننطق الشخصيات بغير اللغة التي تتحدث بها في الواقع ؟ ولم تكن الإجابة على هذا السؤال بالشيء السهل .

وقد كان السبب المباشر في إثارة هذه المشكلة " الفرق الشاسع بين الفصحى والعامية في لغتنا ، مما تكاد تنفرد به في الآداب العالمية ، مع الضعف المطبق في الفصحى لدى الجمهور "[1]

وقد انتبه الجاحظ في كتابه " البخلاء " لإشكالية الحوار ، وضرورة مطابقته للشخصيات، وأفسح صدركتابه لبعض الحوار العامي ، وقال مبررا ذلك : " وإن وجدتم في الكتاب لحنا ، أو كلاما غير معرب ، ولفظا معدولا عن جهته ، فاعلموا أنا إنما تركناه ذلك لإن الإعراب يبغض هذا الباب ، ويخرجه عن حده ، إلا أن أحكي كلاما من كلام متعاقلي البخلاء ،وأشحاء العلماء كسهل بن هرون وأشباهه "[2] ، مما يدلل على وعي مبكر للجاحظ بهذه القضية الشائكة .

أما في العصر الحديث فقد أراقت هذه القضية حبرا كثيرا ، وكان القاص محمود تيمور من أوائل الكتاب الذين أرقتهم هذه القضية قاصا وناقدا ، فقد بدأ محمود تيمور كتابة حواراته في قصصه القصيرة باللهجة العامية ، لكنه عاد بعد عام ١٩٥٣ فكتب حواراته بالفصحى ، وربط بعض النقاد ذلك بفوزه بجائزة مجمع اللغة العربية ، ودخوله بعد ذلك للمجمع ليصير عضوا من أعضائه ، ولكن محمود تيمور نفى أن يكون

---

[1] محمد غنيمي هلال ، النقد الأدب الحديث : ٦٢٣ .

[2] البخلاء للجاحظ ، تحقيق طه الحاجري ، ط ا، ١٩٤٨ ، دار الكاتب المصري ، ص ٣٣ .

دخوله المجمع هو سبب تحوله إلى الفصحى في حواراته ، وساغ مبررات طويلة لذلك بسطها في كتبه العديدة ، ومقالاته التي نشرها عن الفن القصصي ، وصار من أبرز المدافعين عن الحوار الفصيح .

والحق أن محمود تيمور قد شغلته قضية الحوار في القصة منذ فترة مبكرة في حياته الأدبية وقدم في ذلك بحثا إلى مؤتمر المستشرقين الثامن عشر في هولندا سنة ١٩٣١ بعنوان" النزاع بين الفصحى والعامية في الأدب المصري الحديث " [١].

ويرد بعض الباحثين ظهور هذه المشكلة في الأدب العربي الحديث إلى قبل ذلك بكثير ، إذ يرى أن هذه المشكلة بزغت لأول مرة في أدبنا الحديث عندما قام مارون النقاش بترجمة أول مسرحية إلى العربية عام ١٨٤٧ ، وهي مسرحية (البخيل) لموليير ، وقد حاول النقاش حل هذا الإشكال بإجراء حوار بعض شخصياته بالعامية اللبنانية ، وبعضها بالعامية المصرية حسب طبيعة الشخصيات، ونهج نهجه فرح أنطون في مسرحيته " مصر الجديدة ومصر القديمة " عام ١٩١٣ ، وكتب أجزاء منها بالفصحى ، وأخرى بالعامية ، وثالثة بلغة سماها بالمتوسطة ، وفسر لجوئه للغة المتوسطة بالقول إنه لا يضحي باللغة في سبيل الحرص على تقليد الطبيعة ، ولا يريد أن يضحي بتقليد الطبيعة في سبيل اللغة [٢] .

وقد أفرد تيمور صفحات طوالا لهذه القضية ، ولأهمية دفاعه عن الحوار بالفصحى ، ولدور تيمور الكبير في القصة القصيرة ، ولأن هذا

---

[١] يوسف نوفل ، قضايا الفن القصصي ، ط١ ، المطبعة العربية الحديثة ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٣٤ .

[٢] يوسف الشاروني ، دراسات أدبية ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، د .ت ، ص ١٣٢/١٣١ .

الدفاع يمثل النقطة التي ارتكز عليها العديد من النقاد ، سنعرض فيما يلي من السطور لوجهة نظر محمود تيمور كما بسطها في كتبه ، محاولين التقيد بألفاظه ما أمكن[1] :

•إن احتجاج القائلين بالعدول إلى العامية لإضفاء صفة الواقعية عليها ، هو احتجاج مردود ، وقصور في فهم الواقعية ،لأن الواقع عند " الكاتب الفني ليس مجرد نقل أصم لما هو في الخارج من مسموع ومشهود كما تسمعه الآذان ، وتراه العيون، بل هو في الحق الشعور بالواقع وتمثله ، والتعبير عنه بمخيلة المؤلف "[2]، وبذا فإن الحوار الفصيح يستطيع أن يعبر عن الواقع بمفهومه الجديد تعبيرا صحيحا ، وإن كان هذا التعبير يختلف في مظهره وصيغته بلغة غير اللغة الدائرة في الخارج ، وصحة التعبير وقوته تنبع من نقل الجو ، واستشعار الروح ، واستشفاف الخصائص التي تتجلى بها حقائق المشاهد وطبيعة الأحداث .

•أما من يرى أن العامية في الحوار هي السبيل إلى توضيح ملامح الشخصيات ، إذ تتكلم كل شخصية بلسانها المعبر عن حالها ، فيرد عليهم محمود تيمور بأن ما يترجم من القصص الأجنبية يجري حواره بالفصحى ، وفي هذه القصص تتوالى شخصيات من فئات شتى تعبر عن أحوالها ، وتكشف عن بواطنها ، وما يكشف عن اختلاف هذه الشخصيات ، ويصور مشاعرها وأفكارها هو أسلوب التفكير الذي يجلوه الحوار ، كيفما كانت لغته .

---

[1] انظر في ذلك :محمود تيمور : القصة في الأدب العربي وبحوث أخرى ، مطبعة الآداب بالجماميز ، القاهرة ، ١٩٧١.

[2] السابق: ١٩ .

•إن اللغة ليست هي التي تعطينا الواقعية الصميمة بدليل أننا نستمتع بالملحنات والغنائيات ، أي الأوبرا والأوبريت ، وفي هذين اللونين يجري الحوار تغنيا وترنيما ، وليس في ذلك شيء من الواقع، فهو إيهام لنا بالواقع ، وإن لم يكن منه في شيء .

• إن كاتب القصة القصيرة إذا تنقل بين العامي والفصيح في عمل واحد سواء أكان ذلك في السرد أم في الحوار ، فإنه يفسح المجال لثغرات وفجوات فنية ، يشعر بها الكاتب والقارئ ، هذه الفجوات التي يشبهها تيمور بمساقط الهواء التي يتعرض لها ركاب الطائرات في نواحي الجو ، أو الحفر التي يعانيها ركاب السيارات في الطرق غير المعبدة ، وهذه الفجوات تفقد العمل مظهر التناسق والتوافق كما تفقد القطعة الموسيقية الهارموني ، فاللهجة العامية تجعل الكاتب والقارئ يتنقل بين مستويات لغوية مختلفة ، فمن سرد فصيح إلى حوار عامي ، مما قد يصيب النص بالتفكك ، والقارئ بالتشتت والارتباك ، والإحساس بعدم الاتساق والانسجام، فاللهجتان الفصحى والعامية تختلفان نحوا وصرفا وتركيبا ، كما تختلفان جماليا ودلاليا ، فكيف ينسجمان في نص واحد .

•إن اللهجة العامية التي يتذرع بها كتابها هي لغة بطبيعتها سائبة منطلقة ، سريعة الحركة ، لا ضابط لها ولا نظام ، وهي دائما عرضة للتحول والتبدل ،ولذا فإن الكاتب بالعامية اليوم لا يأمن أن يفهم عنه ما يكتبه أولئك الذين يريدون أن يقرأوا له في المستقبل ، والدليل على ذلك أننا لا نستطيع أن نفهم أو نتذوق ما كتبه ابن دانيال صاحب " طيف الخيال " من مسرحيات كتبها بخليط من العامية والفصحى ، وقد حجب عنا جمال هذه

المسرحيات تباعد الزمن ، وتطور العامية ، واندثار ما فيها من دلالات موقوتة للألفاظ ، ومفاهيم خاصة بالعبارات وما تضمنته من إشارات ونكات .

العامية ، إذن ، تعاني من إشكالية زمانية ، إذا صح التعبير ، لأنَّ دلالات ألفاظها تتغير من زمن للآخر ، ويمكن القول أيضا إنها تعاني من إشكالية على صعيد المكان ،فالعامية تقلل من انتشار النص خارج وطنه الذي كتب فيه ، فمن الصعوبة فهم نص مكتوب باللهجة المغربية أو الليبية في السودان مثلا ، وبذا يحرم النص نفسه من قراء عديدين ، وينغلق على بيئته ، بل من الصعوبة أحيانا فهم نص في نفس الوطن إذا كتب بإحدى اللهجات المحلية فيه ،ولكن هل يخون النص لغة شخصياته التي يتحدثون بها عادة ، وينطقهم بالفصحى طلبا للانتشار المحلي أوالعربي ؟

•إن القصة إذا كانت تكتب للتسويق الوقتي العجول ، فلتكتب باللغة التي تأنس إليها الأهواء والأذواق ، ولكن متى أريد للقصة أن تدخل باب الأدب المعترف به ، فلابد أن تستكمل عنصرا جوهريا له المقام الأول بين عناصر الثقافة ذلك هو التعبير بالفصحى، فاللغة العربية هي لسان الثقافة القومية في كل بلد عربي ، وبخاصة الفنون الأدبية ، ويومئ محمود تيمور هنا إلى فكرة انتشار العمل الأدبي .

ويختتم محمود تيمور دفاعه عن الحوار بالفصحى بالقول " ومع إيماني بما أقرره في هذا الشان ، لا يفوتني أننا نسخلص أحكامنا وآراءنا من تجاربنا التي نزاولها ، ومن تصفحنا لما جرى بالأمس ، وملاحظتنا لما يجري

اليوم ، أما ما عسى أن يكون في الغد ، فقد كان قولي فيه من قديم أن المستقبل كفيل بإملاء إرادته على العصر الجديد "[1].

ويقف مع وجهة النظر هذه التي تدعو للحوار بالفصحى أغلب النقاد العرب ، وينادى أكثرهم باصطناع لغة فصحى سهلة تقرب من الواقع ، فيذهب بروفسير عزالدين الأمين إلى أن السعي لرفعة اللغة وإعزازها وتمكينها تجعلنا نتسامح في مسألة التشبث بالواقع إلى حد ما ويسأل دعاة العامية في الحوار :" هل الأحداث وغيرها تقع تماما كما تحاك في القصة ، أم أن القاص يتخير الأحداث واللحظات والأشخاص والكلام ليخدم غاية خاصة يريدها من قصته ؟ إننا في الحق نعرض الواقع مهذبا متخيرا منه ، ومادام الأمر كذلك ، فلم لا نحيد أيضا عن هذه الواقعية شيئا ما بالنسبة للغة، فنترك العامية ، ونكتب بلغة فصيحة سهلة فنخدم الغايتين معا : هدف القصة وتقوية اللغة"[2] ، ويدلل بروفسير عزالدين الأمين على ضرورة الفصحى في الحوار القصصي بما يلي :

أولا : إن اللغة الفصحى أوقع في القص من العامية إذا ما قصصنا بها ، وللفصحى قداسة خاصة، وسحر خاص .

ثانيا :إن كتابا مثل طه حسين في " دعاء الكروان " وغيره ، والعقاد في " سارة " قد كتبا بالفصحى ولم نحس بأنها ربما كانت أمتع وأنسب لو كتبت بالعامية أو بالفصحى والعامية معا[3].ولكن بروفسير عز الدين لم

---

[1] القصة في الأدب العربي وبحوث أخرى : ٣٦ .

[2] عز الدين الأمين ، مسائل في النقد ، ط١ ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ١١٤ .

[3] السابق : نفس الصفحة .

يغلق الباب أمام العامية ، بل أبقى الباب مواربا أمامها لتدخل منه متى كان ذلك مناسبا للسياق القصصي في السرد أو الحوار ، يقول :" ويمكن أن نضيف أن بناء القصة الفني قد يستدعي أحيانا استعمال ألفاظ وتعابير عامية ، لأن غيرها من الألفاظ الفصيحة لا يؤدي مدلولها بدقة ، أو أن لها وقعا خاصا في التصوير القصصي لاتؤديه كذلك اللغة الفصحى ، وهذا ما نتجاوز فيه ، بل ونستحسنه ، وقد يحدث ذلك في الحوار أو في غيره"[1] .

وقد انبثق عن هذا التيار الذي ينادي باصطناع اللغة الفصحى في الحوار تيار ينادي بما يسمى باللغة الثالثة ، وهي اللغة الفصيحة في ألفاظها ، العامية من ناحية تركيب الجملة ودلالة المفردات وتعبيراتها ، وتسكين أواخر الكلمات ، والنبر والتنغيم ، وهي اللغة التي تقف موقفا وسطا بين العامية والفصحى محاولة التوفيق بينهما .

وترجع جذور هذا الاتجاه إلى فجر القصة القصيرة في مصر على يد عيسى عبيد وغيره ، وإلى رواية محمد حسين هيكل " زينب " ١٩١٤ التي كانت تحاول ألا تبعد في حوارها عن الروح العامية ،وإلى فرح أنطون في مسرحيته " مصر الجديدة ومصر القديمة " عام ١٩١٣ ، ويرد بعض النقاد ظهور هذا المصطلح إلى محمود تيمور في بحثه الذي أشرنا له ، والذي قدمه إلى مؤتمر المستشرقين الثامن عشر في هولندا سنة ١٩٣١ حين تساءل في بحثه :" النزاع بين الفصحى والعامية في الأدب المصري الحديث " عن وجود لغة ثالثة تكون وسطا بين الفصحى والعامية [2] .

---

[1] السابق : ١١٦ .

[2] يوسف نوفل ، قضايا الفن القصصي : ٣٤ .

ولكن تيمور نفسه لم يطبق هذا الاتجاه في أعماله ، فقد كتبها بالعامية ، ثم عاد وكتب بالفصحى ، وحول حواراته في المرحلة الأولى من العامية إلى الفصحى كما أسلفنا .

أما أكثر الكتاب الذين حملوا هذه الدعوة على عاتقهم ، وكتب عنها ، وطبقها في أعماله فهو المسرحي المصري توفيق الحكيم ، فقد كتب الحكيم مسرحياته الفكرية المختلفة بالفصحى مثل"شهرزاد" ١٩٣٤ ، وأهل الكهف ١٩٣٣ ، وبيجماليون ١٩٤٢ ، وياطالع الشجرة ١٩٦٢ ، وهي لغة تتسق مع ما تحمله هذه المسرحيات من مضامين فكرية عالية [١] ، ولكنه عندما اتجه إلى المسرح الاجتماعي الذي يناقش هموم الناس ، ومشكلاتهم اليومية اصطدم بهذه العقبة الشائكة ، عقبة الحوار وهل يجريه بالعامية أم بالفصحى ؟ ، وأصدر بيانا نشره في مقدمة مسرحيته الصفقة ١٩٥٦ اعتبر فيه المسرحية بمثابة حقل تجارب لإيجاد حلول لمشكلات اعترضت الكتاب في العمل المسرحي وكانت أولاها مشكلة اللغة [٢] ، وعرف تجربة اللغة الثالثة بأنها " تجربة النزول باللغة العربية إلى أدنى مستوى لتلاصق العامية دون أن تكون هي العامية ، والارتفاع بالعامية دون أن تكون هي الفصحى ، إنها اللغة الثالثة التي يمكن أن يتلاقى عندها الشعب كله " [٣].

وقد أثار العديد من النقاد اعتراضات منهجية كثيرة على اللغة الثالثة ، ومن أبرز الذين تعرضوا بالنقد للغة الثالثة محمد غنيمي هلال ، و يوسف

---

[١] محمد العبد ، اللغة والإبداع الأدبي ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٨٩ ، ص ٢٣٢.

[٢] السابق : ٢٣٩، وانظر نص البيان في :الصفقة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ١٥٥ وما بعدها .

[٣] اللغة والإبداع الأدبي : ٢٤٦.

نوفل ، ومحمد العبد ، ويمكننا أن نلخص أهم الاعتراضات المنهجية التي ساقها محمد العبد فيما يلي :

- لم تعرف العربية لغة ثالثة في تاريخها فهي إما عامية أو فصيحة ، واللغة التي اصطنعها الحكيم ليست في حقيقتها سوى مستوى من مستويات العامية ، وهي عامية المتعلمين ومن دونهم .
- إن ضرورة الفن المسرحي تقتضي أن ينطق الكاتب شخصياته بما تنطق به في الواقع ، ونجاح الكاتب هنا مرهون بقدرته على إظهار الشخصية كلا متكاملا : لغة وسلوكا وفكرا ، وليس له الحق أن ينطقها وفقا لتصوراته المثالية المجردة ، ولو فعل ذلك لتحول إلى ملقن لشخصياته ، ولتحولت شخصياته إلى دمى لا تعبر عن ذاتها .
- إن اللغة الثالثة لا يمكن لها أن تحقق تجربة الكاتب ، فهي تنافي طبائع الأشخاص ، وتجافي جو حياتهم ، وهي لغة لا يملكها إلا الكاتب ، ولا نعرف لها قواعد ولا قياسا ، واللغة الثالثة بهذا الشكل ستتحول بين الكتاب إلى لغات ولغات ، حيث ستصبح لكل كاتب لغته الثالثة التي ينطق بها شخوصه ، ما دامت من وضعه ، وليس لها في الواقع اللغوي مثال أو قياس .
- إن الدعوة إلى لغة ثالثة ليست دعوة نابعة من صميم العمل المسرحي أو القصصي ، إنما هي دعوة قومية خارجة عن ضرورات الفن المسرحي أو القصصي ، وليس مطلوبا في هذين الفنين أن يتحول صاحبهما إلى داعية ومصلح .
- إن العامية التي يستخدمها كتاب المسرح المصريون على سبيل المثال هي العامية القاهرية ، وهي عامية يفهمها العامة والخاصة في مصر على

اختلاف لهجاتهم وثقافاتهم ومستوياتهم ، بل أصبحت مفهومة على اتساع الوطن العربي ، ومن ثم تتلاشى الحجة القائلة بأن اللجوء إلى الغة الثالثة يتم بغرض الانتشار والإفهام .

- إن للغة الفصحى نسيجها اللغوي ، ونظامها في بناء الجملة ، وللعامية كذلك ، وهذا ما تفتقر إليه اللغة الثالثة .

وهذه كلها ، في رأينا ، اعتراضات منهجية سديدة ، فلكل من العامية والفصحى نمطه التركيبي الخاص ، ونسيجه اللغوي ، وجمالياته ، وبلاغته ، وتاريخه الطويل في الذاكرة الشعبية ، وهو تاريخ محمل بالعديد من الدلالات بحيث تثير المفردة الفصحى أو العامية عند ذكرها حقلا من الدلالات المرتبطة بها ، واللغة نابعة من أغوار الذات ، ومن الحياة ، ومن تطور هذه الحياة ، أما اللغة الثالثة فهي لغة مصنوعة في ذهن الكاتب ، ومركبة ذهنيا ، ولا يستطيع الكاتب أن يزعم أن هذه هي لغة الناس في حياتهم اليومية .

ولكل لغة تاريخها الشخصي عند أصحابها ، فالعامية لها تاريخها ولها ـ فيما يرى هلال ـ قرائن استعمال في الشؤون العادية المكرورة تكسبها أنواعا من الدلالات الواقعية الدقيقة ، ويكاد يكون لكل حي من أحياء المدينة ، وكل قرية ألفاظ حية اكتسبت بقرائن العيش مدلولات لا يتذوقها سوى أهلها وهذا ما يسمى خاصة الإضمار اللغوية [1] .

أضف إلى ذلك أن هذه اللغة التي يزعم أصحابها أنها تعبر عن الشعب كله ، ألم يسأل أصحابها أنفسهم عن المفردات العامية التي نجدها في

[1] النقد الأدبي الحديث : ٦٢٤ .

كتاباتهم ، فإذا كان المقصود باللغة الثالثة وصولها إلى أكبر مستوى من الشعب العربي ، فمن قال إن هذه المفردات العامية التي يزرعها كتاب اللغة الثالثة في وسط حوارهم مفهومة في كل قطر ، ثم هناك سؤال مهم حول طريقة تأدية الممثلين في المسرحية ، أو القصة لهذه اللغة الثالثة هل تنطق الجمل كما تنطق في العامية أم كما تنطق بالفصحى ، فلكل من العامية والفصحى طريقتها في النبر والإيقاع والوقف والوصل وما إلى ذلك .

على المستوى التطبيقي تتبدى لنا مثل هذه اللغة الثالثة شديدة الركاكة في بعض نماذجها ، حتى لتذكر بكراسات الإنشاء للطلاب في بعض المراحل التعليمية الدنيا الذين تتمثل الجملة في أذهانهم بالعامية ثم يترجمونها بالفصحى ، وللتدليل على ذلك انظر إلى هذه الجمل لتوفيق الحكيم من مسرحية الصفقة :

" وأنا سبق نبهت عليكم إذا تخلف واحد منكم عن الدفع "
"سيبه يمدحني يا أخي " .
" اسمع يا أستاذ حمدي .. أنا لا أشرب من هذا الكلام المايع .. أنا أحب الكلام المضبوط المربوط"

وهي عبارة بالغة الركاكة في رأينا فقدت حرارة العامية ، وتدفقها ، وقدرتها على التعبير عن وعي الشخصيات ، كما فقدت رصانة الفصحى ، وجمالها ، ودلالاتها العميقة ، فصارت مثل هذه الجمل ـ وغيرها كثير عند أصحاب اللغة الثالثة ـ مثل مشية الغراب التي حاول أن يقلد الطاؤوس فلم يستطع ، ونسي مشيته .

ونتفق هنا مع هلال في رؤيته للحقيقة الغائبة عن أصحاب اللغة الثالثة ودعاتها ، وهي إغفال الدلالات الجمالية للتراكيب ، فتراكيب اللغة الفصيحة مرنة ، بسبب وجود الإعراب فيها ، وفي هذه المرونة تتمثل أكثر الخصائص الجمالية ، وكثير من الدلالات الوضعية ، على حين فقدت العامية هذه المرونة بإسقاط الإعراب ، فمراعاة التوفيق بين العامية والفصحى في المفردات يقتضى مراعاة التراكيب العامية ، وينتج عن ذلك إضعاف اللغة العربية في أخص خصائصها ، دون إغناء للعامية في شيء[1] ، ونحن نعلم أن أكبر مهام الحوار هو " رفع الحجب عن مشاعر الشخصيات وأحاسيسها وعواطفها المختلفة ، وشعورها الباطن تجاه الأحداث أو الشخصيات الأخرى، وهو ما يسمى عادة بالبوح أو الاعتراف"[2] ، فكيف تبوح الشخصيات بلغة لا تنتمي إلى تاريخها أو ذاكرتها هي اللغة الثالثة ؟ .

أما المدافعون عن العامية في الحوار فيرى البعض أن اللغة العامية هي اللغة الطبيعية للحوار ، حتى في النصوص المترجمة أحيانا ، فقد شهد حقل الترجمة الأدبية عددا من النصوص التي ترجم حوارها إلى العامية مباشرة ، كما نرى مثلا ترجمة محمد عناني لقصة " شكرا يا مدام "[3] للقاص الأمريكي لانجستون هيوز (ت ١٩٦٧م) ، والقصة تدور حول سيدة كانت تسير في الشارع ، فيحاول صبي نشال أن يخطف منها حقيبة يدها ، ولكنه يفشل في ذلك فتقبض عليه السيدة ، وتمسك بتلابيبه ويدور بينهما هذا الحوار :

---

[1] السابق : ٦٢٦/٦٢٧ .

[2] محمد زغلول سلام ، القصة في الأدب السوداني الحديث ، معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٧٠ ، ص٣٧ .

[3] انظر نص القصة في : الأدب وفنونه :٩٩ وما بعدها .

قالت السيدة :" وطي! جيب الشنطة ياولد ؟ حطها هنا!

كانت لا تزال تمسكه لكنها انحنت حتى تتيح له أن يأتي بحقيبة يدها ثم قالت :" هيه .. ما نتش مكسوف ؟"

كانت لا تزال تمسكه بتلابيبه .

رد الصبي :" فعلا "

وقالت السيدة :" عملت كده ليه ؟ "

وقال الصبي :" ما كنش قصدي "

وقالت :" كداب "

كان بالطريق عدد من المارة فتطلع البعض إلى ما يجري وظل البعض واقفا .

وقالت السيدة :" إذا سبتك حتجري ؟"

رد الصبي :" طبعا "

كان يبدو في الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة ، ضعيف البنية ، نحيفا معروقا ، ويرتدي حذاء من الكاوتش وسراويل جينز زرقاء

وقال المرأة :" لو كنت ابني كنت علمتك الصح من الغلط . خليني بس أغسل لك وشك الليلة ".

فهذه قصة أمريكية لكن هذا الحوار العميق قد أنسن هذه القصة ، أي منحها طابعا إنسانيا عاما ،وأضفى عليها واقعية عميقة.

الإشكالية إن لا زالت قائمة ، ليس فقط في التأليف ، بل في الترجمة أحيانا كما رأينا في النموذج السابق ، وقد أحس تيمور بأن المسألة لم تحسم بعد ،ولذلك أجاز للمسرحية أن تجري حوارها بالعامية، ولذلك أيضا

ختم حديثه بالإيحاء أن المسألة قد تتجدد في المستقبل ، وربما تحقيقا لنبوءة تيمور تقدم عدد كبير من الأدباء والباحثين المصريين إلى مجمع اللغة العربية بالقاهرة بالعديد من الاقتراحات لحل مثل هذا الإشكال ، وربما كان مفيدا هنا أن نورد ما اقترحه الناقد والأديب أحمد حسن الزيات(١٨٨٥ــ ــ١٩٦٨) لمجمع اللغة العربية في القاهرة[1] في محاولة لتوسيع اللغة العربية وإثرائها بحيث تتسع للحوار القصصي وغيره ، وهذه الاقتراحات تتمثل فيما يلي :

١. فتح باب الوضع على مصراعيه بوسائله المعروفة من ارتجال واشتقاق وتجوز وغيرها .
٢. رد الاعتبار إلى المولد ليرتفع إلى مستوى الكلمات القديمة .
٣. إطلاق القياس في الفصحى ليشمل ما قاسه العرب ، وما لم يقيسوه ، فإن توقف القياس على السماع يبطل معناه .
٤. إطلاق السماع من قيود الزمان والمكان ليشمل ما يسمع اليوم من طوائف المجتمع المختلفة كالحدادين والنجارين وغيرهم .

وقد أخذ المجمع بالقليل من ذلك عند وضع المعجم الوسيط ، فقد عنيت لجنة وضع المعجم " بإثبات الحي المأنوس من الكلمات والصيغ ، وبخاصة ما يشعر الطالب والمترجم بالحاجة إليه"[2] .

وخلاصة ما تراه الدراسة في هذا الشأن أن الأمر متروك للقاص دون إملاء مسبق من النقاد ، وعلى القاص أن يتبع صوته الداخلي الذي يستطيع

[1] يوسف الشاروني ، دراسات أدبية ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، د. ت ، ص ٢٢٧ .

[2] انظر المقدمة الممتازة للمعجم الوسيط ، وكذلك يوسف الشاروني، دراسات أدبية : ٢٢٧ .

أن يدله على طبيعة لغة الحوار في القصة التي بين يديه ، فقد يحس القاص بضرورة الحوار الفصيح في القصة - والإبداع يقوم على الحدس والموهبة وهي كفيلة بتوجيه الكاتب ، وقد يدير القاص أو الروائي الحوار بالعامية في قصة ، وبالفصحى في قصة ، أو رواية أخرى مثلما نجد عند الطيب صالح مثلا الذي أدار الحوار في "موسم الهجرة إلى الشمال" بالفصحى ، وفي "ضو البيت" باللهجة الدارجة ، وكان الحوار متسقا في كلا العملين .

وقاص وروائي كبير مثل نجيب محفوظ قد كتب كل حواراته بالفصحى ، وهو الكاتب الواقعي، ولم نجد في ذلك غرابة لأن الحوار جاء متسقا ومنسجما ، وخاليا من التكلف ، وفي هذا يقرر القاص يحيى حقي أنه :" إذا انصهرت الألفاظ في بوتقة واحدة تضاءلت الفروق بين العامية والفصحى، ليست العبرة هنا باللفظ ، بل بشحناته "[1] .

ويمكن أن يجري الكاتب حواره بالفصحى ويأتي متسقا مع السرد ، ومتناسبا مع الشخصية كما نلحظ في هذا المقطع من قصة "القمر المتخثر"[2] للقاص السوداني عبدالقادر محمد إبراهيم ، والمقطع يدور حول آدماي الذي تزوج حواية، فماتت بعد سنوات قليلة من الزواج تاركة له بنتا واحدة هي قمر :

فقدت شهية الحياة ، ولا زمها فتور وعدم اكتراث .. أخذت تتوهم أمراضا لا وجود لها ، تئن وتتأوه لغير ما سبب ، انطوت على نفسها وتضعضعت .. تساقطت أسنانها الواحدة تلو الأخرى ، وأخيرا فارقت الحياة

---

[1] قضايا الفن القصصي : ٣١ .

[2] مجلة الخرطوم ، السنة السابعة عشرة ، العدد الأول يناير ١٩٨٣ ، ملف القصة السودانية ، ص ٤٢ .

وقمـر في عامهـا الرابـع، تعهـدت بعـض الجـارات الطفلـة اللطيفـة قمـر ذات العينين المتسعتين

- "بيتك في حاجة إلى رعاية يا آدماي" .
- "أخشى أن أجيء بمن ترعى نفسها وتهمل بيتي !"
- "ابنتك في حاجة إلى أم يا آدماي !"
- "أخشى أن أجيء إليها بزوجة الأب يا أصدقاء !"
- "اتق الله يا رجل ، الدنيا بخير ، وبنات الحلال كثر."
- "النساء أسرار مغلقة يا هؤلاء !"

وهو حوار تتسق طبيعته المكثفة المعبقة بالحكمة مع اللغة الفصحى .

ويمكـن للحـوار أن يـدور بالعاميـة دون أن يختـل السـرد ، كمـا نجـد في هذا المشهد من قصة " روايات شهود تاريخ طيفور الكبجابي"[1] :

وتجيء امرأة تسأل الكبجابي :" الرسول يا الكبجابي ما بلقى لي عندك حبل عنقريب؟ فينفجر في وجهها الكبجابي :" يا وليـة مـا تمشي تشوفي ليك شغلة . حبال . قالت حبال . والله عجيبة . فصدك خيوط القطن دي ؟ وين دي من الحبال الكنا بنجيبها من كسلا . وجملة الإيمان أربعين خمسين سنة والعنقريب تقول جلدوه أمبارح . تعرف كنا نقوم من الدامر نشتري الحبال من كسلا ، ومن هناك لحدي سواكن .. تعرف كان العريس أول ما يدخل على العروس في بيت أبوها يلقى عنقريب مخرطة. العنقريب منسوج نساجة تمـام .. يـا زول أولادو يكـبرو ويطهـرو في العنقريـب ده ، ويعرسـوا كمـان .لكن ده وين من عناقريب القصب دي ؟؟ بالله العنقريب الحول ما يتمو ".

[1] محمد المهدي بشرى ، مجموعة الصمود والانهيار : ٤٩ .

لكن المرأة تمضي لاعنة الكبجابي وحكاياته التي حفظتها مع غيرها من سكان الحي عن ظهر قلب . هكذا ظل الكبجابي أمينا على ذكرياته.

يتآزر الاثنان هنا - العامية والفصحى - في تناغم واتساق، لينقلا لنا مستويين : مستوى الحوار الذي ينقل لنا العالم الباطني للشخصيات بلغة مرهفة دقيقة ومرنة تستنهض جماليات العامية ، ومستوى السرد الذي ينزع للتحليل والتساؤل والتشكيك ، وتنهض به الفصحى .

القاص ، إذن ،يتبع صوته الداخلي الذي يقوده إلى لغة الحوار،كما اتضح للباحث في حواراته مع العديد منهم ، فالقاص مبارك الصادق يرى أن صدق الحكي قد يجنح بالكاتب نحو واقعية اللغة المحكية بلسان الشخصية، لكنه يرى أن " اتساق الفكرة المعبرة عنها ينبغي أن يتساوق مع تركيب الشخصية حيث تبدو منطقية صدور تلك الفكرة عنها .. ومن ثم يبقى بعد ذلك التعبير عن ذلك وفق المعطيات التي يراها الكاتب من خلال السياق والرؤى الفنية "[1] ، وهي إجابة تترك الباب مفتوحا للقاص أن يختار ما يراه مناسبا.

أما القاص عيسى الحلو الذي يدير حواراته بالفصحى - عبر تجربة قصصية تجاوزت الأربعين عاما - فيؤسس رؤيته لمسألة الحوار على هذا النحو :"يأتي الحوار عندي عبر لغة مكثفة تعبر عن الشخصية حتى وإن كانت شخصية عامية ، فأنا لا أعبر عن هذه الشخصية في بعدها الأولى ، ولكني أدخل إلى فضائها الشعري، فكل شخصية تحمل رؤيا كونية مهما

[1] مبارك الصادق ، شهادة في القصة القصيرة مرسلة للباحث بتاريخ الأربعاء ٢٠٠٢/٧/٣١ .

كانت بساطتها ، وهذا ما أعبر عنه، وما يندغم في فضاء النص ككل ، حتى الوصف لا تفرضه الشخصية كما في القصة الكلاسيكية، بقدر ما يفرضه مناخ السرد "[1] .

وخلاصة ما نرى في هذا الشأن هو أن لا يملي الناقد على الكاتب كيف يدير حواره، كما ذكرنا، فبصيرته الفنية قادرة على هدايته ، وعليه أن يتبع صوته الداخلي الخاص الذي يستطيع أن يدله على طبيعة لغة الحوار في القصة التي بين يديه ، ونحن بهذا نضم صوتنا هنا إلى صوت الناقد محمد غنيمي هلال الذي يرى أنه" في الحق لا صراع بين الفصحى والعامية ، فلمن شاء من الكتاب أن يختار جمهوره . وفي الأمم جميعا ـ منذ القدم ـ يعيش الأدب الفصيح مع الأدب الشعبي عيشة سلمية ، فلا ينبغي بحال أن نفاضل بين الفصحى والعامية لنحتم إحداهما دون الأخرى ، بل يجب أن نترك لكل منهما مجاله الطبيعي ليسير فيه ماشاء شأن الآداب الكبرى "[2] ، دون أن نغفل عن أن انتشار التعليم ، وشيوع الثقافة ، وتيسير العربية ،كفيل بتذويب الفوارق بين العامية والفصحى.

[1] من مقابلة شخصية بتاريخ الأربعاء ٢٠٠٢/٨/٢١ .

[2] النقد الأدبي الحديث : ٦٢٤/٦٢٣ .

الباب الثاني

بنية الخطاب السردي

بين القصة القصيرة والأجناس

السردية الأخرى

تمهيد

عانت القصة القصيرة من الخلط بينها وبين الأجناس الأدبية الأخرى خاصة السردية منها ، وقد عانت المصطلحات السردية كالقصة ، والحكاية ، والرواية ، والقصة الطويلة ، والصورة القصصية من فوضى طاحنة، وتداخلت فيما بينها ، بل إن بعض هذه المصطلحات صار يحل محل الآخر دون تمييز ، حتى في المعاجم المتخصصة ، فعلى سبيل المثال جرى الخلط مابين "الأقصوصة" أي القصة القصيرة جدا ، و"الصورة القصصية" ، فنجد ناقدا مرموقا يقرر بثقة أن الأقصوصة "تدور حول مشهد صغير أو لقطة عجلى أو لمسة فنية أو مجرد فكاهة يودعها الكاتب شحنة عاطفية أو انطباعا وقتيا إزاء موقف أو إحدى مفارقات الحياة "[1] ، وهذا كما سنفصل في مكانه أفضل تعريف للصورة القصصية ، وليس للأقصوصة التي تتسم بكل سمات القصة القصيرة ، ولا تختلف عنها سوى أنها أقصر في شريطها اللغوي من القصة القصيرة .

وقد جرى الخلط أيضا بين القصة القصيرة والرواية ، فنجد ناقدا مثل مختار عجوبة يكتب في أواخر الستينيات أنه من " الصعب أن نميز الحدود الدقيقة للشكل الأدبي بين القصة القصيرة والرواية ، فالقصة القصيرة والرواية كلتاهما متساويتان بالقدرة على فهم الحياة "[2] ،وهو خلط لا زلنا نلمح مظاهره في الخطاب الأدبي والنقدي المعاصر ، رغم أن ناقدا نابها مثل معاوية محمد نور قد نبه في فترة مبكرة تعود إلى بداية الثلاثينيات للفرق

---

[1] علي عبد الخالق علي ، الفن القصصي طبيعته، عناصره ، ومصادره الأولى ، ص ٣٩ .

[2] القصة الحديثة في السودان: ١٢.

الجوهري بين الرواية والقصة القصيرة ، ففي مقال مبكر له نشر في العام ١٩٣٨م عاب على الأدباء في عصره عدم فهمهم لطبيعة القصة القصيرة وفلسفتها ، وعلق على ما ذكره الأديب سامي الكيالي في تعريف للأقصوصة - التي ترادف عنده مصطلح القصة القصيرة - " وما الأقصوصة إلا اختزال القصص الكبيرة والروايات المطولة " ، فذكر معاوية أن الكيالي قال بالضبط ما يخالف فكرة الأقصوصة " فالأقصوصة ليست اختزالا للقصة الكبيرة أو الرواية ، وليست هي قصة صغيرة فحسب ، إنما هي نوع أولي GENRE قائم على حدته كالرواية والدرامة وما إليهما" [١].

وقد سبق للباحث أن أشار للفروق العميقة بين القصة والرواية في المباحث السابقة عند مناقشته للبنية الشكلية للقصة القصيرة ، والعناصر التي تكون هذه البنية ، هذه العناصر التي لا تتضح وتتحدد إلا عند مقارنتها بعناصر الرواية ، ولذا لم نخصص مبحثا مستقلا بالرواية ضمن هذا الفصل الذي يقارن بين القصة القصيرة وغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى ، وإن كان لابُدَّ من إشارة هنا إلى أن الرواية جنس أدبي شديد المرونة والاتساع ، وله القدرة على هضم أي عنصر سردي داخله ،وبتعبير نبيل راغب:"فإن إمكانية الرواية الواسعة في استيعاب مضامين كثيرة ومتنوعة ، أو تحويلها في بعض الأحيان إلى أداة عملية لتحقيق أغراض معينة، كل هذا يرجع إلى مرونة الشكل واستعداده لهضم كل هذه المتناقضات ، ومع ذلك نستطيع القول بأن هذه المرونة لاتعني أنه لا يوجد

---

[١] دراسات في الأدب الحديث: ١٠٤ .

شكل على الإطلاق ، ولكنها تعني الحركة العضوية والديناميكية لأي شكل فني حتى لا يتحول إلى قالب جامد "[1] .

ولعل الجدول التالي الذي صممه الناقد ولتر جيمس ميلر في دراسته "القصة القصيرة شكلا أدبيا " يقدم إشارة مكثفة إلى كيفية اشتغال العناصر السردية بشكل مختلف في كل من القصة القصيرة والرواية:

[1] نبيل راغب ، دليل الناقد الأدبي ، ص ٨٢

جدول رقم (٩)

القصة القصيرة والرواية[1]

العامل	الرواية	القصة القصيرة
الطول	عدة جلسات من القراءة (٥ - ١٠ساعات على الأقل)	جلسة قراءة واحدة (٣ - ١٢٠دقيقة)
الحبكة	تتدرج الأحداث زمنيا. يمكن ان تبدأ وسط الحدث. يمكن أن يكون لها عقدة رئيسية مرتبطة بعقد ثانوية ،أو عدة عقد.	يمكن أن تتدرج زمنيا. تبدأ وسط الحدث غالبا . ذات عقدة واحدة غالبا.
العناصر	يمكن أن تكون كثيرة العناصر ومتشعبة.	عناصر قليلة وبسيطة وذات وظيفة محددة.
التشخيص	عدة شخصيات رئيسية ممكنة،كلها متطورة. عدة شخصيات ثانوية ممكنة،وظيفة بعضها الإيهام بالحقيقة.	شحصيات قليلة العدد ،واحدة منها متطورة غالبا. شخصيات ثانوية وظيفتها تحريك الوضع المركزى.
وجهة النظر	يمكن أن تتبدل وجهة النظر من فصل أو قسم إلى آخر.	تحافظ أو تبرز وجهة نظر واحدة غالبا.
الأسلوب	إطناب وسيولة في الأسلوب . يمكن التبسط فى التفاصيل. استخدام الصور من غير ربط. يمكن استخدام الرموز ،ويمكن تحويلها إلى نظام رمزى كامل(رواية رمزية)	اقتصاد فى الاسلوب . الاكتفاء بالتفاصيل اللازمة. الصور تساهم فى وحدة القصة القصيرة. اقتصاد فى الرموز لتقوية الغموض.
النبر	تغيير متكرر فى النبر. لكل قسم نبرته.	وحدة النبر تفرضها وحدة الموضوع. الغموض فى الشكل يتطلب التركيز على أثر واحد.
الموضوع	يمكن أن تتعدد الموضوعات الرئيسية أو الثانوية. يمكن عرض فلسفة حياة بكاملها.	موضوع واحد غالبا.

[1] لطيف الزيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٢ ، ص ٢٨ .

أما القصة القصيرة ـ الطويلة LONG- SHORT STORY ، فهي (قصة قصيرة) لها ذات بنية القصة القصيرة، لكنها أطول مماتعارف عليه القراء في القصة القصيرة ، فقصة مثل " حياة ما كومبير القصيرة السعيدة" لأرنست هيمنجواي[1] ، هي قصة قصيرة رغم طولها، والطول هنا معني به الحجم، فهي قصة تدور حول حادثة واحدة ، وهي المأساة التي حدثت لماكومبير في أخريات حياته ،فهذه القصة القصيرة تنطوي على نواة مركزية واحدة ينسج عليها القاص خيوط خطابه السردي ، فيما يشبه بيت العنكبوت بنواته المركزية مهما اتسع حجمه ، أما الرواية فتحتوي على العديد من النوى فيما يشبه خلايا النحل المنتشرة على امتداد الخطاب السردي، ففي رواية مثل "وداعا أيها السلاح" للقاص نفسه يمكن أن نضع يدنا على العديد من النوى التي تمثل حياة ممتدة طويلة ، ولكن أي قصة من قصصه القصيرة ذات نواة مركزية واضحة تفضي إلى وحدة أثر يتخلق في ذهن القارئ .

والتناقض الظاهري في قولنا "قصة قصيرة ـ طويلة" لا يلبث أن يزول إذا علمنا أن الطول هنا هو صفة <u>حجمية</u> ، فهي (قصة قصيرة) طويلة ، فالقصة القصيرة مصطلح أدبي لا تدل فيه كلمة القصر على الحجم بقدر ما تدل على الجنس الأدبي ، أما إذا تعددت الأحداث ، واتسع المكان والزمان فإن هذه القصة الطويلة سوف تتحول إلى رواية ، ولتوضيح ذلك يمكن أن نقارن بين " لا يوجد لصوص في هذه المدينة " و " ليس لدى الكولونيل من يكاتبه " لغابريل غارثيا ماركيز،فالعملان يحتويان على

---

[1] انظر القصة في مجموعة هيمنجواي " حياة فرانسيس ماكومبير القصيرة السعيدة " ، ترجمة سمير عزت ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ١٩٨٧، ص ٧ وما بعدها .

نفس عدد الكلمات تقريبا ، لكن الأول يعد قصة قصيرة طويلة لها ذات العناصر التي تشكل بنية القصة القصيرة كوحدة الحدث والانطباع وغيرها ، أما " ليس لدى الكولونيل من يكلمه " فهو يمتد زمانيا على مدار سنوات طويلة ، ويحفل بالعديد من الأحداث ، ويعمر بالعديد من الشخصيات ، ويتسم بنفس طويل في السرد ، ويحتشد بالتفاصيل ، لذا فهو رواية .

ولكن لا توجد فروق حاسمة بين بعض الروايات الحديثة ، والحلقات القصصية cycles فقد يبني الروائي فصول روايته في شكل حلقات قصصية ، بحيث يمكن لكل فصل من هذه الفصول أن يشكل قصة قصيرة شبه مستقلة ، وفي نفس الوقت يجمع هذه الفصول / القصص القصيرة خيط دلالي وبنائي واحد يربط العمل الروائي ككل ، ولعل النماذج الأوضح والأكثر دلالة على ذلك رواية " وردية ليل" لإبراهيم أصلان، و" المرايا " لنجيب محفوظ ، و"رسائل البصائر في المصائر" لجمال الغيطاني ، و" تحت شرفة آنجي " لحسن داوود ، و"سداسية الأيام الستة" لأميل حبيبي ، فعلى سبيل المثال تبدو لنا فصول "وردية ليل"[1] مثل " فستان تيل " و " تأهيل " و" الدرج" و " عبر حاجز من زجاج،وكأنها مجموعة من القصص القصيرة ، بل إن بعض هذه الفصول نشر باعتباره قصصا قصيرة في بعض المجلات ، ولكن هذه القصص يضمها خيط دلالي نستطيع أن نتتبع عبره سيرة بطلها "سليمان"في ليل القاهرة ، وعمله في إرسال البرقيات في "سنترال رمسيس" ، وهي سيرة يشكل كل فصل من فصولها قصة قصيرة قائمة بذاتها كما أسلفنا .

[1] إبراهيم أصلان ، وردية ليل ، ط ١، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٢.

وتتبع ضرورة هذا الباب من محاولته التفريق بحسم بين هذه الأجناس الأدبية وتقعيدها ، وفرز القصة القصيرة من بينها ، ورصد سمات الاختلاف والاتفاق بينها وبين القصة القصيرة ، فعلى سبيل المثال ينتمي الكثير مما ينشر باسم القصة القصيرة إلى الصورة القصصية كما سنبين بعد .

والخلط بين الأجناس السردية المختلفة شائع في أغلب الدراسات العربية التي لم تشغل نفسها بالجهد المضني في تأسيس الأجناس السردية ،فإذا كان الباب السابق قد وضع على عاتقه تحليل السمات التي تسم القصة القصيرة من حيث البنية ،أي عني بـ [جمع] وتحليل السمات ، فإن هذا الباب يضع على عاتقه التفرقة بينها وبين غيرها من الأجناس السردية بغية [منع] غيرها من الدخول في ساحتها ، من أجل المزيد من التأسيس لبنية القصة القصيرة من ناحية ، ومد جذورها تراثيا لمعرفة مدى العلاقة التي تجمع بين الخبر_ ولاسيما في نموذجه الجاحظي - والمقامة، والحكاية، والقصة القصيرة .

الفصل الأول

المقامة جنساً سردياً

سيرة المصطلح

تبدو مفردة " مقامة " للوهلة الأولى ، وكأن الباحث لا يحتاج لأكثر من تحديدها لغويا قبل أن يقفز إلى معناها الأدبي الذي اكتمل عند بديع الزمان الهمذاني (٣٥٨هـ ـ ٣٩٨هـ)، ، وأبي القاسم الحريري(٤٤٦هـ ـ ٥١٦هـ)، ولكن هذه المفردة تتسم ببساطة خادعة إذ أنها تتناثر في الخطاب العربي بشكل واسع متخذة معاني مختلفة كل مرة ، فالمقامة لم تأخذ شكلا ثابتا ، فبعد الهمذاني ظهرت عشرات المقامات التي تعود بالمقامة سيرتها الأولى وتخرج عن المقامة الهمذانية أو الحريرية ، بل إن بعض مقامات الهمذاني والحريري تخرج عن ذلك الشكل الثابت الذي يحاول الكثير من الباحثين وضع المقامة فيه ،كما أن المفردة نفسها اكتسبت معاني متباينة لغويا واصطلاحيا وتنازعتها الخطابات: الديني والأدبي والصوفي إلخ إلخ .

وسنبدأ بحثنا في البداية بتقصي جذور المصطلح كما ورد في معاجم اللغة المختلفة ، ابتداء من معجم العين للخليل بن أحمد(١٠٠هـ ـ ١٧٥هـ) .

ورد في العين :" تقول قمت قياما ومقاما ، وأقمت بالمكان إقامة ومقاما ، والمقام موضع القدمين ، والمقامة : الموضع الذي تقيم فيه "[١]

وذكر صاحب اللسان في مادة قوم :" القيام نقيض الجلوس ، والمقام موضع القدمين ، والمقامة والمقامة فتحا وضما : الموضع الذي تقيم فيه ، والمقامة ـ بالضم ـ الإقامة ،والمقامة بالفتح : المجلس والجماعة من الناس

---

[١] الخليل بن أحمد ، العين ، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي ، المجلد الخامس ، دار ومكتبة الهلال ، د. ت، باب القاف والميم ، مادة قوم ، ص ٢٣١ .

...وأما المقام والمقام فقد يكون كل منهما بمعنى الإقامة ، وقد يكون بموضع القيام .. وقوله تعالى :" لا مقام لكم " أي لا موضع لكم ، وقرئ "لا مقام لكم" بالضم ، أي لا إقامة لكم ، و"حسنت مستقرا ومقاما " أي موضعا .. والمقام والمقامة : المجلس ، ومقامات الناس مجالسهم .. ويقال للجماعة يجتمعون في مجلس : مقامة ، ومنه قول لبيد :

ومقامة غلب الرقاب كأنهم   جن لدى باب الحصير قيام "[1] .

وقد أطلنا الاقتباس من ابن منظور ، لأن حديثه الوافي عن معنى "المقامة" كان هو الأساس الذي ارتكزت عليه كل المعاجم الأخرى تقريبا ، فقد أخذ عن "العين "السابق له ، ولكنه توسع في ذلك ، وأورد شواهد عديدة تدلل على أن معنى المقامة عند الجاهليين لم يتعد هذه المعاني التي ذكرها ، وأهمها الموضع أو المجلس ، سواء أكان للقدمين أم لجماعة من الناس ، وأطلنا أيضا للتدليل على أن المصطلح لا يشير في أصله اللغوي ، ولا في سياقه القرآني ، للقص أو السرد أو الحكاية .

وردت لفظة "مقام" في القرآن الكريم بمشتقاتها مثل : مقام، ومقامة ، وغيرها تسع عشرة مرة، وهي نسبة عالية لتكرار مفردة في القرآن ، و يدلل ذلك على أن الجاهليين كانوا يعرفون هذه المفردة باشتقاقاتها المختلفة، ولم ترد في هذه المشتقات مفردة " مقامة " بالفتح ، ولم يخرج معناها في كل هذه المواضع عن المكان ، أو المكانة ، أو الموضع ، ومن هذه المواضع:

---

[1] لسان العرب ، المجلد الثاني عشر ، فصل القاف ، مادة قوم ، ص ٤٩٦ .

- " فأخرجناهم من جنات وعيون وكنوز ومقام كريم " الشعراء : ٥٨.
- "وعسى ربك أن يبعثك مقاما محمودا "الإسراء : ٧٩ .
- " الذي أحلنا دار المقامة من فضله "فاطر : ٣٥ .

وقد لاحظت الباحثة سعاد الحكيم أن لفظ مقام يأتي في القرآن الكريم إما مضافا أو موصوفا ، وهو يشير إلى :

أ. موضع مكاني :

ومن ذلك قوله تعالى :" واتخذوا من مقام إبراهيم مصلى " آل عمران:١٢٥ .

ب. مرتبة معينة معلومة صفاتية لا مكانية :

ومن ذلك قوله تعالى :" وما منا إلا له مقام معلوم " الصافات : ١٦٤[١] .

ومن هذه الآيات الكريمة تسربت المفردة مقام للخطاب الصوفي ، واتخذت موقعها في قلبه لتشير إلى مرتبة يرقى إليها الصوفي حسب إخلاصه وجهده، ،ذكر السلمي في " محن الصوفية" أن ذا النون المصري كان أول من تكلم ببلدته في ترتيب أحوال ومقامات الأولياء فأنكر عليه ذلك علماء مصر ورموه بالزندقة ، وشاع أنه أحدث علما لم يتكلم فيه السلف[٢] ، وقد ذكر ذو النون المصري أن المقامات سبع عشرة مقامة ، أدناها الإجابة

---

[١] سعاد عبد الحكيم ، المعجم الصوفي ، دندرة للطباعة والنشر ، د. ت ، مادة مقام ، ص ٥٣٢ .

[٢] انظر الذهبي ، سير أعلام النبلاء ، تحقيق شعيب الأرناؤوط ومحمد نعيم العرقسوسي ،ج١١ ، ،ط٩ ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٤١٣هـ ، ص ٥٣٤ .

وأعلاها صدق التوكل [1] ، وعادة ما تأتي المفردتان (مقامات) و(أحوال) في الخطاب الصوفي ، وإن كان علماء الصوفية قد فرقوا بينهما فـ " الحال عند أهل الحق معنى يرد على القلب من غير تصنع ولا اجتلاب ولا اكتساب من طرب أو حزن فإذا دام وصار ملكا يسمى مقاما ، فالأحوال مواهب ، والمقامات مكاسب ، والأحوال تأتي من عين الجود ، والمقامات تحصل ببذل المجهود"[2] .

ويعرف لنا ابن العربي المقام بأنه " تحصل شهود أو كشف لحقيقة معينة مميزة، والترسخ في هذا التحصيل ترسخا علميا بحيث لا يصح الانتقال عنه"[3] ، ممالا يخرج عن المعاني التي ذكرناها للصوفية، فلفظ المقام أو المقامة يعني المرتبة أو المكانة التي يبلغها الصوفي بإخلاصه وصدقه وجهده، وبهذا المعنى وضع الصوفية كتبهم في المقامات مثل "مقامات القلوب " لأبي حسين أحمد بن محمد النووي (ت ٢٩٥ هـ) ، و"المقامات الفلسفية والترجمانات الصوفية" لأبي القاسم عبد العزيز بن تمام العراقي (ت ٦٣٧هـ) وغيرها .

أما البلاغيون فقد استخدموا المصطلح مقامات (جمع مقام) بمعنى المواضع أو المواطن ، فقد تحدث القزويني(١٥٩هـ -٢٥٥ هـ) عن مطابقة

---

[1] الأصبهاني ، حلية الأولياء ، ج١٠ ، ط٤ ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٤٠٥ هـ ، ص ١٠٤ .

[2] علي بن محمد بن علي الجرجاني ، التعريفات ،ج١ ، تحقيق إبراهيم الإبياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٤٠٥هـ، ص ١١٠ .

[3] المعجم الصوفي : ٥٣٢ .

الكلام لمقتضى الحال الذي يختلف باختلاف مقامات الكلام كمقام التعريف ومقام التنكير وغيرها[1].

وقد عرف الشعر الإسلامي (المقامة) بمعنى المكان مطلقا دون اختصاص بمجلس أو غيره ، قال كعب بن مالك يرد على شعراء المشركين في يوم الأحزاب[2] :

فإما تقتلوا سعدا سفاها	فإن الله خير القادرينا
سيدخله جنانا طيبات	تكون مقامة للصالحينا

وقد تأتي المقامة بمعنى الإقامة مثل قول المنصور بن أبي عامر[3] :

ألم ترني بعت المقامة بالسرى	ولين الحشايا بالخيول الضوامر

واستمر المصطلح يحمل هذه المعاني طيلة العصر الأموي ، وما بعده ، وبهذه المعاني استخدمها أصحاب المقامات ، فنجد الهمذاني في المقامة الرصافية[4] يتحدث عن " من يأتي المقامات" أي المجالس الرفيعة ، وفي المقامة الوعظية عندما يسأل الراوي عيسى بن هشام عن الواعظ بعض الحاضرين ، فيقول له :" غريب قد طرأ لا أعرف شخصه ، فاصبر عليه إلى آخر مقامته "[5] أي إلى آخر حديثه في مجلسه ذاك .

---

[1] انظر الإيضاح في شرح علوم البلاغة ، تحقيق فوزي عطوي ، ج١، ط٤ ، دار إحياء العلوم ، بيروت، ١٩٩٨، ص ١٣

[2] ابن كثير ، البداية والنهاية ،ج٤، مكتبة المعارف ، بيروت ، ص ١٣٢ .

[3] انظر البيت في: قرى الضيف لعبد الله بن محمد ،تحقيق عبد الله بن حمد المنصور ، ج٢،ط١، دار السلف ، الرياض، ١٩٩٧ ، ص ٧١ .

[4] بديع الزمان الهمذاني ، مقامات الهمذاني ، تحقيق وشرح الإمام محمد عبده ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت، ١٩٦٥، ص ١٥٩ .

[5] السابق : ١٣٦ .

ومن أوائل التعريفات الدقيقة للمقامة تعريف القلقشندي لها في صبح الأعشى، فقد عقد القلقشندي فصلا كاملا للحديث عن المقامات استهله بالقول :" المقامات هي جمع مقامة بفتح الميم وهي في أصل اللغة اسم للمجلس والجماعة من الناس ، وسميت الأحدوثة من الكلام مقامة كأنها تذكر في مجلس واحد تجتمع فيه الجماعة من الناس لسماعها ، أما المقامة بالضم فبمعنى الإقامة ، واعلم أن أول من فتح باب عمل المقامات علامة الدهر وإمام الأدب البديع الهمذاني ....ثم تلاه الإمام أبو محمد القاسم الحريري"[1] ، وإشارة القلقشندي للهمذاني بأنه أول من فتح باب عمل المقامات يعني أنه أول من نقل معنى المقامة من معناها اللغوي الذي ارتبطت به ، وظل مختلطا بالأحاديث أو الوعظ، إلى معناها الأدبي وجعلها فنا قائما بذاته يحمل خصائصه المتميزة من راو وبطل وموضوع و حجم محدد وأسلوب أدبي له سماته المعينة كما سنرى عند تحليلنا للمقامة .

ولا ندري من أين قفز الاستنتاج لشوقي ضيف أن المفردة تستعمل بمعنى المحاضرة عندما ذهب إلى أن معناها في العصر الإسلامي " المجلس الذي يقوم فيه الشخص بين يدي الخليفة أو غيره ويتحدث واعظا ، ويدخل في معناها الحديث الذي يصاحبها ، ثم تتقدم أكثر من ذلك فنجدها تستعمل بمعنى المحاضرة "[2] ، فالمحاضرة بمعناها الذي حاول أن يوحي به حديث ضيف وهو البحث أو الدرس الذي يلقيه محاضر ، هو معنى محدث معاصر، والمحاضرة عند العرب هي المحادثة ، و" حاضر القوم جالسهم ، وحادثهم بما يحضره ، ومنه فلان حسن المحاضرة"[3] ، وذكر الأصفهاني في

[1] صبح الأعشى، تحقيق يوسف علي طويل، ج١٤، ط١، دار الفكر ، دمشق ، ١٩٨٧،ص ١٢٥/١٢٤ .

[2] شوقي ضيف ، المقامة : ٧.

[3] المعجم الوسيط :١٨٧.

المفردات في غريب القرآن :" حاضرته محاضرة وحضارا إذا حاججته "[1] ، وبذلك المعنى وردت في حديث أبي هريرة عن رؤية الله يوم القيامة " لا يبقى في ذلك المجلس أحد إلا حاضره الله عز وجل محاضرة حتى يقول للرجل منكم : ألا تذكر يا فلان يوم عملت كذا وكذا ، يذكره بعض غدراته في الدنيا"[2] ، فالمحاضرة في معاجم اللغة ، وفي كتب الأدب لم تخرج عن معنى المحادثة، يذكر صاحب خزانة الأدب في ترجمته لنور الدين علي بن سعيد الأندلسي أنه اجتمع بالصاحب بهاء الدين بن زهير " فأنشده الصاحب بهاء الدين في غضون المحاضرة :يا بان وادي الأجزع "[3] وذكر صاحب صبح الأعشى في حديثه عن سلطان مملكة تونس " ثم يستدعي السلطان من شاء من العلماء والفضلاء ويتحاضرون محاضرة خفيفة"[4] ، وبذلك وردت في بعض عناوين هذه الكتب كـ" محاضرات الأدباء ومسامرات البلغاء ".

أما إذا كان ضيف يعني بالمحاضرة هنا المحادثة أي أنه يعرف لنا المقامة بالمحادثة فهذا ضرب من تفسير الماء بالماء ، وهو تعريف لا يضيف جديدا لمعنى المقامة ، ونرى بعد هذا التمحيص أن شوقي ضيف أطلق هذا القول جزافا دون أن يكلف نفسه عناء البحث الدقيق في السيرة الشائكة لمصطلح "مقامة" .

وقد استنتج زكي مبارك من "الرسالة العذراء" لابن المدبر أن أهل القرن الثالث الهجري كانوا يعرفون قبل الهمذاني وابن دريد بزمن طويل نوعا من

---

[1] الأصفهاني ، مفردات غريب القرآن ، تحقيق محمد سيد الكيلاني ، ج١ ، دار المعرفة ، بيروت ، د .ت ، ص ٢٢.

[2] انظر الحديث في سنن ابن ماجة ، دار إحياء التراث العربي ، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي ، ١٩٧٥ ،كتاب الزهــد ، حديث رقم ٤٣٢٧ .

[3] تقي الدين أبوبكر الحموي ، خزانة الأدب وغاية الأرب ، تحقيق عصام شيعتو ، ج١ ، ط١، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص ٢٩ .الجزء الأول : ٢٩ .

[4] القلقلشندي ، صبح الأعشى ، الجزء الخامس : ١٣٩ .

المحاورات الأدبية تسمى المقامات إذ نرى ابن المدبر يوصي في رسالته المتأدب بقوله : " وانظر في كتابات المقامات والخطب ومحاورات العرب"، لكن مقولة ابن المدبر هذه لا تنهض دليلا على هذا المعنى الذي ذهب إليه زكي مبارك ، فقد ذكر ابن المدبر محاورات العرب بعد المقامات ، مما يدلل على أن المقامات ليست هي المحاورات ، وإلا كان ذلك من ابن المدبر من تكرار العي ، وربما لذلك استدرك زكي مبارك بعد ذلك وقال :" غير أن المقامات في كلام ابن المدبر قد تكون جمع مقام بالتذكير ، وهو الخطبة أو العظة يلقيها الرجل في حضرة الخليفة أو الملك "[1] ، فالمقامات هنا لا تخرج مما عرفه العرب من معنى العظات التي يلقونها في المجالس وفيها فصاحة وذلاقة لسان وجرأة ، وقد عقد ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) في "عيون الأخبار" فصلا بعنوان " مقامات الزهاد عند الخلفاء والملوك " ذكر فيه نماذج عديدة لهذه المقامات مثل مقام صالح بن عبد الجليل بين يدي المهدي ، ومقام عمرو بن العبيد بين يدي المنصور ومقام خالد بن صفوان بين يدي هشام وغيرها من المقامات[2] ، وسنورد فيما يلي مقاما من المقامات التي حفظها لنا ابن قتيبة لنقف على معنى المقام في ذلك الوقت وهو مقام عمرو بن عبيد بين يدي المنصور[3] :

قال للمنصور : إن الله أعطاك الدنيا بأسرها ، فاشتر نفسك ببعضها ، واذكر ليلة تمخض عن يوم لا ليلة بعده ، فوجم أبو جعفر من قوله ،فقال له الربيع : ياعمرو غممت أمير المؤمنين ، فقال عمرو : إن هذا صحبك عشرين

---

[1] زكي مبارك ، النثر الفني في القرن الرابع ، ج١، دار الجيل ، بيروت ، د.ت ، ص ٢٤٦ .

[2] عيون الأخبار ، المطبعة العربية ، القاهرة ، ١٩٦١ ، الجزء السابع ، كتاب الزهد ،ص ٨٠ ومابعدها .

[3] السابق : ٣٢٧ .

سنة لم ير لك عليه أن ينصحك يوما واحدا ، وما عمل وراء بابك بشيء من كتاب الله ولا سنة نبيه ، قال أبو جعفر : فما أصنع ! فقد قلت لك : خاتمي في يدك فتعال وأصحابك فاكفني.

قال عمرو : ادعنا بعدلك تسخ نفوسنا بعونك ، ببابك ألف مظلمة اردد منها شيئا نعلم أنك صادق .

بإيرادنا لهذا المقام تتضح طبيعة العلاقة بين المقامة كما عرفها البديع وبين المقامات التي ذكرها ابن قتيبة ، فالمقامات هنا جمع مقام ، وليست جمع مقامة وليس فيها من خصائص المقامة سوى ذلاقة لسان البطل وجرأة جنانه وقوة عارضته ،وفيها أيضا ذلك الحس الديني الذي عبر عن نفسه هنا بالوعظ والتزهيد في الدنيا ، وهما سمتان سنلتقي بهما في المقامات ، ومن هنا اقتربت المفردتان "مقام" و"مقامة" ، حتى أن الكثيرين تعاملوا مع الجمع "مقامات" دون تحرز ، أي دون رده إلى مفرده الذي قد يكون "مقام" أو "مقامة" .

ويذهب زكي مبارك إلى أن المقامة قد تطور معناها بعد ذلك فقد "انتقلت بعد ذلك إلى كلام المعتفين الذين يتوسلون إلى الأغنياء بكلام مسجوع ، وكثيرا ما نجد عندهم أمثال عبارة "ارحموا مقامي هذا " ، يريدون الموقف ، ثم صار المقام يطلق على ما يقال من الكلام في تلك المواقف"[1] ، وبهذا المعنى أخذت طريقها إلى الهمذاني .

---

[1] النثر الفني في القرن الرابع : ٢٤٦ .

تعددت تعريفات المقامة عند الباحثين المعاصرين تعددا كبيرا ، ويمكن لنا تصنيف هذه التعريفات في محورين أساسين : المحور الأول ينظر إلى المقامة باعتبارها قصة ، والمحور الثاني الذي ينظر للمقامة باعتبارها نثرا أدبيا مسجوعا يستعين بالقصة وسيلة ، لا غاية .

يعرف حجاب سلطان المقامة بأنها " حكاية أدبية قصيرة يدور أغلبها حول الكدية[1] والاحتيال لجلب الرزق ، وتشتمل على نكتة أدبية تستهوي الحاضرين "[2] ، وهو تعريف ينطوي على دقة كبيرة ، فقد عرف المقامة بأنها حكاية قصيرة، وليست قصة قصيرة ، والمصطلحان يختلفان اختلافا بائنا في الخطاب الأدبي ، فبينما يشير المصطلح الأول إلى حبكة فنية واضحة تحكم السرد ، فإن المصطلح الثاني (حكاية) يستخدم للإشارة إلى السرد غير المتقيد بحبكة PLOT ، وحديث حجاب عن اشتمال المقامة على (النكتة الأدبية) يشير إلى بعض عناصر المقامة مثل الألغاز والأحاجي وغيرها.

وأول مزلق في تعريف المقامة نجده عند زكي مبارك فهو يعرف المقامات بأنها " قصص قصيرة يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية أو فلسفية ، أو خطرة وجدانية ، أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون "[3] ، فهو يعرف المقامة بأنها قصة قصيرة ، وهو مصطلح حديث، ولم يعرفه العرب في ذلك الوقت ، بل إن عمر المصطلح نفسه في الآداب الغربية حينها لم يتجاوز نصف القرن ، وربما عنى مبارك بقصة قصيرة أنها قصيرة في

---

[1] الكدية في أصل اللغة صلابة في الأرض ، وهي الإلحاح في المسألة ، والافتقار بعد غنى ، وحرفة السائل ، وكدى الرجل كديا بخل أو قلل عطاءه ، وأكدى الرجل ألح في المسألة ، و بخل ، وافتقر بعد غنى (انظر المعجم الوسيط،مادة كدى : ٨١١) .

[2] يوسف النور عوض ، المقامات بين الشرق والغرب ، ط١ ،دار القلم ، بيروت ، ، ١٩٦٤ ، .

[3]. زكي مبارك ، النثر الفني في القرن الرابع الهجري ،ج١، دار الكتب المصرية ، ١٩٣٤ ، ، ص ١٩٧ .

حجمها ، أي في شريطها اللغوي الذي لا يتجاوز صفحات معدودة ، ولكن مصطلح (قصة قصيرة) له معناه المحدد الذي لا يشير إلى حجم بقدر ما يشير إلى جنس أدبي بعينه لم يعرفه العرب إلا في عصرهم الحديث ، وربما كان من الأفضل أن يقول إنها قصص صغيرة كما فعل جميل سلطان في تعريفه لها بأنها :"تعني في الاصطلاح الأدبي قصة صغيرة تعتمد على حادث طريف ، وأسلوب منمق ... فهي الأحدوثة أو القصة التي تدور حول بطل يروي حوادثه راوية لغاية من الغايات" [1] .

وقد انتبه العديد من النقاد للفروق بين المقامة و القصة كخلوها من العقدة ، وعدم جعلها السرد هدفا أساسيا لها ، فقصدها تعليمي أدبي تربوي في الأساس " فلم يكن (أي البديع) يريد أن يؤلف قصصا إنما كان يريد أن يسوق أحاديث لتلاميذه ، فالمقامة أريد بها التعليم منذ أول الأمر ، ولعله من أجل ذلك سماها بديع الزمان مقامة ، ولم يسمها قصة ولا حكاية ، فهي ليست أكثر من حديث قصير ، وكل ما في الأمر أن بديع الزمان حاول أن يجعله مشوقا فحبكه في شكل قصصي"[2] ، ولعل أعمق دليل يمكن سوقه للدلالة على ذلك هو إن أغلب أصحاب المقامات من لدن الهمذاني إلى اليازجي ، لم يركزوا على جانب الحبكة في المقامة ، إنما انشغلوا بالجانب اللغوي والأدبي فيها ، حتى كاد يغطي على ماسواه .

ويظهر الجدول رقم (١٠) أبرز أصحاب المقامات من لدن الهمذاني إلى العصر الحديث ، وتواريخها ، وأبطال هذه المقامات ، ورواتها ، وموضوعها الأساس[3] :

---

[1] يوسف النور عوض ، فن المقامات بين المشرق والمغرب ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٩، ص ١٦ .

[2] شوقي ضيف ، المقامة ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ، ١٩٦٤ ، ص ٨ .

[3] انظر في مصادر هذا الجدول : حاجي خليفة ،كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون ، ج٢، دار الكتب العلمية، بيروت ، ١٩٩٢، ص ١٧٨٥ ومابعدها ، كذلك يوسف النور عوض ، فن المقامات بين المشرق والمغرب، كذلك انظر : مقامات ابن الجوزي تحقيق محمد نغش ،دار فوزي للطباعة، القاهرة، ١٩٨٠ ، ومقامات الزمخشري ، تحقيق يوسف بقاعي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، ١٩٨١، وغيرها من المقامات الواردة في الجدول .

جدول رقم (١٠)
أبرز المقامات

م	اسم المؤلف	تأريخه	عنوان مقاماته	الراوي	البطل	الموضوع الأساس
١.	أحمد بن محمد النووي	ت٢٩٥ هـ	مقامات القلوب	بدون راو	بدون بطل	الوعظ والتصوف
٢.	بديع الزمان الهمذاني	٣٥٨هـ- ٣٩٨هـ	مقامات الهمذاني	عيسى بن هشام	أبو الفتح الإسكندري	الكدية
٣.	ابن الاشتركوني	ت ٣٥٨هـ	المقامات السرقسطية	المنذر بن حمام	السائب بن تمام	أدبية
٤.	أبو القاسم الحريري	٤٤٦هـ- ٥١٦هـ	مقامات الحريري	الحارث بن همام	أبوزيد السروجي	أغراض مختلفة
٥.	جار الله محمود بن عمر الزمخشري	٤٦٧هـ- ٥٣٨هـ	أطواق الذهب	بدون راو	بدون بطل	الوعظ
٦.	عبد الرحمن بن علي بن محمد الجوزي	٥١٠هـ - ٥٩٧هـ	مقامات ابن الجوزي	نفسه	أبو التقويم	الوعظ

تابع الجدول السابق : أبرز المقامات :

م	اسم المؤلف	تأريخه	عنوان مقاماته	الراوي	البطل	الموضوع الأساس
٧.	زين العابدين أبو حفص عمر بن مظفر	ت٧٤٩ هـ	مقامات ابن الوردي	الراوي	لايوجد	متنوعة ذات طابع فكري وأدبي
٨.	لسان الدين بن الخطيب	٧٧٦هـ	مقامات لسان الدين	-	-	الوعظ ـ الوصف ـ الكدية
٩.	أبو القاسم عبد العزيز بن تمام العراقي	ت ٦٣٧ هـ	المقامات الفلسفية والترجمانات الصوفية	أبو القاسم التواب	أبو عبد الله الأواب	التصوف
١٠.	أحمد بن المعظم بن المختار الرازي	ت بعد ٧٠٠هـ	مقامات ابن المعظم	متعدد	متعدد	متنوعة ذات طابع لغوي
١١.	شمس الدين أبو الندى بن سيقل الحزري	ت٧٠١هـ	المقامات الزينية	القاسم بن جريال	أبو نصر المصري	الوعظ

تابع الجدول السابق : أبرز المقامات :

م	اسم المؤلف	تأريخه	عنوان مقاماته	الراوي	البطل	الموضوع الأساس
١٢.	أحمد بن أبي بكر بن أحمد الرازي	؟	مقامات الحنفي	الفارس بن بسام	أبو عمر التنوخي	النقد الاجتماعي الأخلاقي
١٣.	جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي	ت ٩١١هـ	المقامات	بدون راو	بدون بطل	المناظرات ، النقد الاجتماعي ، القصة
١٤.	أبو محمد علي بن سليمان	؟	مقامات العشاق	؟	؟	التفسيير والحديث والوعط
١٥.	ناصيف اليازجي	١٨٠٠م ـ١٨٧١م	مجمع البحرين	سهيل بن عباد	ميمون بن خزام	الكدية
١٦.	إبراهيم المويلحي	١٩٠٦	حديث موسى بن عصام	موسى بن عصام		النقد الاجتماعي
١٧.	محمد المويلحي	١٩٣٠	حديث عيسى بن هشام	عيسى بن هشام		النقد الاجتماعي

منابع المقامة :

لاينبع فن أدبي من الفراغ ، بل يمد جذوره بتربة فنون أدبية أخرى أكثر عراقة منه، وشجرة المقامات لا يمكن أن تينع فنا أدبيا مكتملا على يد البديع دون أن تمد لها جذورا في التربة العربية ، ويبدو أن كتب الجاحظ ورسائله مثل "التربيع والتدوير " والبخلاء " و" الحيوان" وغيرها قد مارست تأثيرا طاغيا في ري شجرة المقامات ، وحتى لا يبدو الكلام مطلقا على عواهنه ، سنورد هذا النص للجاحظ قبل أن نمضي في تحليله وبيان صلته ، وصلة الجاحظ بعامة ، بالمقامات.

النص :

ديك سهل بن هرون [1]

قال دعبل الشاعر :

أقمنا عند سهل بن هرون فلم نبرح حتى كدنا نموت من الجوع ، فلما اضطررناه قال : يا غلام ، ويلك غدنا ! قال : فأتينا بقصعة فيها مرق فيه لحم ديك عاس[2] هرم ليس قبلها ولا بعدها ، لا تحز فيه السكين ، ولاتؤثر فيه الأضراس ، فاطلع في القصعة وقلب بصره فيها ، ثم أخذ قطعة خبز يابس فقلب جميع ما في القصعة حتى فقد الرأس من الديك وحده ،فبقى مطرقا ساعة ، ثم رفع رأسه إلى الغلام فقال : أين الرأس ؟

---

[1] تهذيب الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، ٦٧ .

[2] العاسي : الذي أسن حتى صلب وجف .

قال : رميت به .

قال : ولم رميت به ؟

قال : لم أظنك تأكله !

قال : ولأي شيء ظننت أني لا آكله ؟ فوالله إني لأمقت من يرمي برجليه ، فكيف من يرمي برأسه؟! ثم قال له : لو لم أكره ما صنعت إلا للطيرة[1] والفأل لكرهته ! الرأس رئيس وفيه الحواس، ومنه يصدح الديك، ولولا صوته ما أريد ، وفيه فرقه الذي يتبرك به ، وعينه التي بها يضرب المثل ، يقال : شراب كعين الديك . ودماغه عجيب لوجع الكلية . ولم أر عظما قط أهش تحت الأسنان من عظم رأسه ، فهلا إذ ظننت أني لا آكله، ظننت أن العيال يأكلونه ؟! وإن كان بلغ من نبلك أنك لا تأكله، فإن عندنا من يأكله . أو ما علمت أنه خير من طرف الجناح ، ومن الساق والعنق! انظر أين هو ؟

قال : والله ما أدري أين رميت به !

قال : لكني أدري ، إنك رميت به في بطنك ، والله حسيبك ! .

التحليل :

تقدم نصوص الجاحظ حقلا خصبا للباحث في تأثيرها على المقامات ، ففي هذا النص الذي أوردناه للجاحظ تتمثل العديد من السمات التي استثمرها الهمذاني في مقاماته : روح السخرية والفكاهة التي تفيض من

[1] الطيرة : التفاؤل .

كامل الموقف ، والراوي الذي يتمثل هنا في دعبل الشاعر ، وكذلك البطل الذي يتسيد القص ،وقد مثله هنا سهل بن هرون التي تمتاز شخصيته بالعديد من السمات التي تجعل منها شخصية غنية في هذا السرد ،أما بالنسبة للموضوع فنلمح دوران هذا النص في دائرة الاهتمامات اليومية الملحة والمتمثلة هنا بالجوع ، فهو لا يدور حول مسألة من مسائل الأدب أو الفقه أو نحوها .

وفي هذه النص تتمثل سمة مهمة من سمات السرد الذي أسسه الجاحظ، وتابعه فيه أصحاب المقامات ، وتلك هي الحوار الحي المتدفق الذي يضيء لنا جوانب الشخصية ، ويكشف عن سماتها الدفينة : كالدهاء ،والمكر، والفصاحة، والشح، والاستعانة بالمنطق والحجة الشكلية، وإيهام المستمعين بمعلومات طبية في مثل قوله " ودماغه عجيب لوجع الكلية" ، وأخرى دينية في مثل قوله:"وفيه فرقه الذي يتبرك به " ، وأخرى تستند على خبرة حياتية حقيقية أو مزعومة :"ولم أر عظما قط أهش تحت الأسنان من عظم رأسه" .

وفي قول سهل : "يا غلام ، ويلك غدنا " إشارة دالة وموجزة يتظاهر فيها سهل بن هَرون أن تأخير الغداء ليس منه بل من الغلام ، أي أنه يلقي باللائمة على الغلام في تأخير الغداء ، أما في قول الراوي يحكي عنه لما فقد رأس الديك "فبقى مطرقا ساعة" فإنه إشارة أخرى من سهل بن هرون ليشعرهم فيها بعظم الأمر ، وأن فقد رأس الديك ليس بالمسألة السهلة ، وليصرف انتباههم عن رداءة لحم الديك الذي قدم لهم والذي وصفه الراوي بالقول " لا تحز فيه السكين ، ولا تؤثر فيه الأضراس".

لقد صنع سهل بن هَرون لضيوفه مأدبة من الكلمات البليغة بديلا عن الطعام مستعينا بالحجة والمنطق ، وهي حجج شكلية القصد منها إلهاء الضيوف عن التفكير في رداءة الطعام، وهذه الحجج تأتي هنا لتغطية الشح السمة الأساسية للبطل ، أي أن البلاغة هنا هي الثوب الذي ستر سوأة البطل، كما سنجد بعد في المقامات .

هذه المميزات التي تميز معظم أخبار الجاحظ دفعت النقاد إلى اعتبار الجاحظ أول من ارتقى بفن الخبر إلى رحاب الفن ، فهو أول من صقل مادته " فصاغه وفق قواعد نوع جديد كان هو رائده ، وهو نوع النادرة الأدبية بحرارتها وملحتها وما يناسبها من مراتب الكلام ، فارتقى بالخبر من عفوية المشافهة وعرضيتها إلى تدبر الكتابة وثباتها ، وبعدما كان نكتة عابرة إذ هو نص أدبي"[١] .

وهذه الصور التي رسمها الجاحظ بحيوية للبخلاء في عصره ألهمت المقاميين صورة المكدي الفصيح البليغ، الحريص علي الحصول على المال ، لقد كان الجاحظ - يجازف الباحث بالقول - في مقدمة الأدباء العرب الذين انتبهوا إلى اليومي والشعبي وإمكانية استثماره أدبيا ، فقد أتى بالبسطاء والبخلاء والمحتالين ، وأوقفهم على خشبة المسرح الأدبي بكل أسمالهم البالية ، وفصاحتهم الوقحة ، واهتماماتهم المادية الصغيرة التي لا تتجاوز بطونهم ، ليمثلوا حياتهم التي أغفلتها كتب الأدب الأرستقراطية المنزع .

لقد أثر الجاحظ في المقامات في الموضوع إذن ، ولكن الجاحظ أثر في نشأة المقامات بصورة أكثر خفاء قلما انتبه إليها الباحثون ، وهو أنه كان

---

[١] توفيق بكار ، جدلية الفرقة والجماعة ، مجلة فصول ، العدد الرابع لسنة ١٩٨٤ ، ص ١٨٧ .

من أوائل الذين بدأوا الوضع الفني ، أي افتتحوا الكتابة الفنية النثرية الخيالية ، ويورد طه الحاجري في مقدمته الممتازة لبخلاء الجاحظ نصا للجاحظ يدلل على ذلك ، فقد خاطب الجاحظ رجل يسمى حبابا قال له :" إنك تكذب فيه الحديث " فقال له الجاحظ: " وما عليك إذا كان الذي أزيد فيه أحسن منه ؟ فوالله ما ينفعك صدقه ، ولا يضرك كذبه ، وما يدور الأمر إلا على لفظ جيد ، ومعنى حسن ،ولكنك والله لو أردت ذلك لتلجلج لسانك ، وذهب كلامك "[1] ، وهي فكرة مهمة للغاية ، يناقش فيها الجاحظ ما نسميه الآن بالصدق الفني ، فالفن لا يحاكي الواقع ، لكنه يعيد بناءه بالكلمات ،أي يصنع واقعا جديدا لا يشابه الواقع الخارجي ، نستشف ذلك من سؤال الجاحظ للسائل "وما عليك إذا كان الذي أزيد فيه أحسن منه؟" ، فالجاحظ هنا يتفوق على هذا الواقع ، ويكمل نقصه مستعينا بلبنات الخيال واللغة والمعنى ، فهو عالم متخيل أقرب لوجدان المتلقي من هذا الواقع الجاف الناقص الذي يصطدم به .

وقد تتبع الحاجري عددا من أدباء القرن الرابع الهجري كأبي حيان التوحيدي (ت٤١٤هـ) الذي ابتدع حديث السقيفة من بنات أفكاره وأسنده إلى من أسماه أحمد بن بشر المرورزي ، ومثل أبي علي الحاتمي في حكايته التي وضعها على لسان أستاذه علي بن هرون ، وكذلك أشار الحاجري إلى أبي المظهر الأزدي الذي وضع حكاية أبي القاسم البغدادي ، وغيرهم ، ليخلص إلى أن الجاحظ قد استطاع أن يجعل الوضع الفني منهجا مقررا ،

---

[1] البخلاء ، تحقيق طه الحاجري ، ط ١ ، دار الكاتب المصري ، القاهرة ، ١٩٤٨ ، المقدمة، ص ٤٦/٤٥ ، وانظر النص في البيان والتبيين ، تحقيق فوزي عطوي ، ج٢ ، دار صعب ، بيروت ، ١٩٦٨ ، ص ١٨٠ وقد شكك الحاجري في وجود (حباب) هذا .

وفنا من الفنون الأدبية ليشيع بعد ذلك في القرن الرابع الهجري [1] . بل إن الجاحظ ، في رأينا ، قد أثر تأثيرا مباشرا على بعض المقامات ، ومن ذلك على سبيل المثال المقامة الملوكية حيث يقول الراوي للشخص الغريب يريد تخويفه بعد أن برز له فجأة في الصحراء فتجلد قائلا :" أرضك لا أم لك . فدوني شرط الحداد . وخرط القتاد . وحمية أزدية . وأنا سلم إن كنت " [2] ، ألا يذكر هذا بقصة عروة بن مرثد في الحيوان للجاحظ ، وقول أبي مرثد لمن ظنه لصا بالداخل فحاول تخويفه بالقول :"اخرج يا بني وأنت مستور ! إني والله ما أراك تعرفني.. أنا عروة بن مرثد أبو الأعز المرثدي ، وأنا خال القوم وجلدة بين أعينهم لا يعصونني في أمر " [3] .

وقد ذكر الجاحظ لفظ " مقامات" عدة مرات في كتبه ، تتبعها الباحث فوجد عددها سبعا في " البيان والتبيين " ، فمن ذلك قوله عن نبي الله أيوب " وكان أيوب فوق داوود في الكلام والبيان، ولم يكن له مقامات داوود في الخطب "[4] ، وقوله عن عبد الله بن أهتم " وكان خطيبا ذا مقامات ووفود "[5] ، وحديثه في كتاب العصا عن سليمان بن داود عليهما السلام وأن العصا لم تكن تفارق يده " لا في مقاماته ولا في صلواته "[6] ، وتخصيصه فصلا عن "مقامات الشعراء في الجاهلية والإسلام"[7] ،ولا ريب أن

---

[1] انظر مقدمة الحاجري : ٤٧ وما بعدها.

[2] مقامات الهمذاني ، المقامة الملوكية : ٢٢٨ .

[3] تهذيب الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، ص٥٨ .

[4] الجاحظ، البيان والتبيين ، تحقيق فوزي عطوي ، ج١ ، دار صعب ، بيروت ، ١٩٦٨ ، ص ١٧٦ .

[5] السابق ، الجزء الأول : ١٨٧ .

[6] السابق ، الجزء الأول : ٤٣٢ .

[7] السابق : الجزء الأول : ٥٩٨ .

الهمذاني قد وقع على ذلك في كتب الجاحظ التي لم تكن تخلو منها خزانة أديب .

ومن المؤثرات التي أثرت في نشأة المقامات عند الهمذاني أيضا حكاية أبي القاسم البغدادي ، فصور الحياة البغدادية في مقامات الهمذاني قريبة الشبه مما صوره أبو المظهر الأزدي في حكاية أبي القاسم البغدادي ،والأوصاف العديدة التي يخلعها المظهر على بطله أبي القاسم قريبة الشبه من الملامح النفسية لأبي الفتح[1] ، وقد ذكر الأزدي المقامات في مقدمته عندما قال :" هذا الذي أحصله من أدب غيري أقتنيه وأتحلى به وأدعيه وأرويه من ملح ما تنفسوا به ، وتنافسوا فيه.. أشعار لنفسي دونتها ، ورسايل سيرتها ، ومقامات حضرتها "[2] ، وهي نفس المصادر التي اعتمدها الهمذاني في مقاماته : الشعر، والملح ، والمقامات التي حضرها أو ألفها.

أما تأثير ابن دريد وابن فارس على المقامات والذي أشار إليه العديد من الباحثين فسنرجئ الحديث عنه عندما نتحدث عن الجانب التعليمي للمقامة.

وسنفرد المبحث التالي لتحليل المقامة الموصلية محاولين من خلال هذا التحليل أن نستخلص العناصر المكونة لبنية المقامة كما تتجلى عند رائدها بديع الزمان الهمذاني .

---

[1] انظر : محمد بن أحمد أبي المظهر الأزدي ، حكاية أبي القاسم البغدادي ، مكتبة المثنى ببغداد ، نسخة بالأوفست، عن نسخة مطبعة كرل ونتر ، هيدلبرج ، ألمانيا ، ١٩٠٢.

[2] حكاية أبي القاسم البغدادي، المقدمة : ١ .

نص المقامة :

حدثنا عيسى بن هشام قال :

لما قفلنا من الموصل . وهممنا بالمنزل . وملكت علينا القافلة . وأخذ منا الرحل والراحلة . جرت بي الحشاشة إلى بعض قراها ومعي الإسكندري أبو الفتح .فقلت : أين نحن من الحيلة .فقال : يكفي الله. ودفعنا إلى دار قد مات احبها وقامت نوادبها . واحتفلت بقوم قد كوى الجزع قلوبهم. وشقت الفجيعة جيوبهم . ونساء قد نشرن شعورهن . يضربن صدورهن . وجددن عقودهن . يلطمن خدودهن . فقال الإسكندري :لنا في هذا السواد نخلة . وفي هذا القطيع سخلة . ودخل الدار ينظر إلى الميت وقد شدت عصابته لينقل . وسخن ماؤه ليغسل . وهيئ تابوته ليحمل . وخيطت أثوابه ليكفن . وحفرت حفرته ليدفن . فلما رآه الإسكندري أخذ حلقه . فجس عرقه . فقال : ياقوم اتقوا الله لا تدفنوه فهو حي .وإنما عرته بهتة . وعلته سكتة . وأنا أسلمه مفتوح العينين بعد يومين . فقالوا : من أين لك ذلك . فقال : إن الرجل إذا مات برد إبطه وهذا الرجل قد لمسته فعلمت أنه حي . فجعلوا أيديهم في إبطه . فقالوا : الأمر على ما ذكر . فافعلوا كما أمر . وقام الإسكندري إلى الميت فنزع ثيابه ثم شد له العمائم . وعلق عليه تمائم. وألعقه الزيت . وأخلى له البيت . وقال : دعوه ولا تردعوه . وإن سمعتم له أنينا فلا تجيبوه . وخرج من عنده وقد شاع الخبر وانتشر . بأن الميت قد نشر . وأخذتنا المبار من كل دار. وانثالت علينا الهدايا من كل جار . حتى ورم كيسنا فضة وتبرا . وامتلأ رحلنا أقطا وتمرا. وجهدنا أن ننتهز فرصة في

الهرب فلم نجدها حتى حل الأجل المضروب . واستنجز الوعد المكذوب . فقال الإسكندري : هل سمعتم لهذا العليل ركزا . أو رأيتم منه رمزا . فقالوا : لا . فقال إن لم يكن صوت مذ فارقته فلم يجئ بعد وقته . دعوه إلى غد فإنكم إذا سمعتم صوته أمنتم موته ثم عرفوني لأحتال في علاجه . وإصلاح ما فسد من مزاجه . فقالوا : لا نؤخر ذلك عن غد قال : لا . فلما ابتسم ثغر الصبح . وانتشر جناح الضو . في أفق الجو . جاءه الرجال أفواجا . والنساء أزواجا . وقالوا : نحب أن تشفي العليل . وتدع القال والقيل .فقال الإسكندري : قوموا بنا إليه ثم حدر التمائم عن يده . وحل العمائم عن جسده . وقال: أنيموه على وجهه فأنيم . ثم قال : أقيموه على رجليه فأقيم . ثم قال : خلوا عن يديه فسقط راسيا . وطن الإسكندري بفيه . وقال : هو ميت كيف أحييه . فأخذه الجف . وملكته الأكف . وصار إذا رفعت عنه يد وقعت عليه أخرى . ثم تشاغلوا بتجهيز الميت فانسللنا هاربين حتى أتينا قرية على شفير واد السيل يطرفها . والماء يتحيفها . وأهلها مغتمون لا يملكهم غمض الليل . من خشية السيل . فقال الإسكندري : يا قوم أنا أكفيكم هذا الماء ومعرته . وأرد عن هذه القرية مضرته . فأطيعوني ولا تبرموا أمرا دوني . فقالوا : وما أمرك فقال : اذبحوا في مجرى هذا الماء بقرة صفراء . وأتوني بجارية عذراء . وصلوا خلفي ركعتين يثن الله عنكم عنان هذا الماء . إلى هذه الصحراء . فإن لم نثن الماء فدمي عليكم حلال . قالوا : نفعل ذلك . فذبحوا البقرة . وزوجوه الجارية .

وقام إلى الركعتين يصليهما وقال : ياقوم احفظوا أنفسكم لا يقع منكم في القيام كبو . أو في الركوع هفو . أو في السجود سهو . أو في القعود لغو . فمتى سهونا خرج أملنا عاطلا . وذهب عملنا باطلا . واصبروا

على الركعتين فمسافتهما طويلة . وقام للركعة الأولى فانتصب انتصاب الجزع. حتى شكوا وجع الضلع . وسجد . حتى ظنوا أنه قد هجد . ولم يشجعوا لرفع الرؤوس . حتى كبر للجلوس . ثم عاد إلى السجدة الثانية وأومأ إلى فأخذنا الوادي وتركنا القوم ساجدين لا نعلم ما صنع الدهر بهم . فأنشأ أبو الفتح يقول :

لايبعـــــــد اللّه مثلــــــــي وأيــــــن مثلــــــي أينـــــا
للّه غفلــــــــة قــــــــوم غنمتهــــــا بالهوينـــــا
اكتلــــت خـــــيرا علــــيهم وكلــــــت زورا ومينــــا

تحليل المقامة :

تكشف هذه المقامة العديد من الخصائص التي تسم مقامات الهمذاني، وفي التحليل التالي سنحاول أن ننفذ من ذلك لمجمل خصائص المقامة كما تتمثل في هذه العينة منها ، بادئين بالعنوان باعتباره مفتاحا مهما لمغاليق النص الأدبي .

أولاً : العنوان :

تتخذ هذه المقامة من الموصل عنوانا لها ، فتتسمى بـ"المقامة الموصلية"،والسمة العامة في تسمية المقامات هي المكان ، فأغلب المقامات تسمت بأسماء المكان ، وبالمدن الكبرى تحديدا مثل بغداد ، وأصفهان ، والموصل، فنجد المقامة الأصفهانية ، والمقامة البغدادية ، والمقامة الموصلية وهكذا. بل إن بطل المقامات نفسه قد نسب إلى المكان فهو أبو الفتح

الإسكندري (نسبة للإسكندرية وهي مدينة في الأندلس لا الإسكندرية المصرية المعروفة) .

وقد اتبع الهمذاني ، في رأينا ، طريقة معينة ، في تسمية مقاماته استأثر المكان فيها بالقسط الأكبر، ويوضح الجدول التالي رقم (١١) آليات العنونة عند بديع الزمان الهمذاني :

جدول رقم (١١)

آليات العنونة في مقامات الهمذاني

م	نوع العنونة	وصف نوع العنونة	عدد المقامات	النسبة المئوية
١	عنونة مكانية	يعتمد العنوان على المكان الذي دارت فيه المقامة.	٢٠	٣٩,٢٢
٢	عنونة حدثية	يعتمد العنوان على الحدث أو الموضوع الأساس في المقامة	١٢	٢٣,٥٣
٣	عنونة شخصية	يعتمد العنوان على شخصية رئيسة في المقامة أو قوم بعينهم أو صفة بارزة في شخصية البطل .	١٤	٢٧,٤٥
٤	عنونة الأطعمة	يعتمد العنوان على اسم نوع من الطعام	٣	٥,٨٨
٥	عنونة الحيوانات	يعتمد العنوان على اسم حيوان .	٢	٣,٩٢
		المجموع	**٥١**	**١٠٠**

تحليل الجدول:

بتحليلنا لهذا الجدول الذي يبحث في آليات العنونة عند الهمذاني يتضح لنا ما يلي :

- إن التسمية أو العنونة عند الهمذاني قد توزعت على خمسة محاور فقط هي : العنونة المكانية،والحدثية ، والشخصية، وعنونة بأسماء الأطعمة، وعنونة أخيرة بأسماء الحيوانات ، وقد شرحنا في الجدول ماذا نعني بكل تسمية من هذه التسميات، ولم يشذ أي عنوان من عناوين الهمذاني الواحد والخمسين عن هذه المحاور ، مما يدلل على أن هناك قانونا داخليا يحكم العنونة عند الهمذاني ، فهي ليست عنونة عشوائية أو اعتباطية ، بل عنونة لها قصديتها ودلالتها ، سواء وعى الهمذاني بذلك أم لم يع .
- إن الهمذاني قد اعتمد على التسمية المكانية اعتمادا كبيرا بلغ ٣٩,٢٢٪ من مجمل تسمياته الأخرى أي أكثر من الثلث ، ويشمل ذلك المقامات : المقامة البلخية ، السجستانية، الكوفية ، الأذربيجانية، الجرجانية ، الأصفهانية ، الأهوازية ، البغداذية ، البصرية ، البخارية ، القزوينية، الموصلية ، المارستانية ، العراقية ، الرصافية ، الشيرازية ، الحلوانية ، الأرمنية ، النيسابورية ، السارية ، ولهذه التسمية دلالاتها التي سنناقشها بعد .
- أما المقامات التي اعتمدت على أسماء الشخصيات أو صفاتها ، فيما سميناه العنونة الشخصية فقد احتلت المرتبة الثانية وتشمل : الغيلانية ، الفزارية ، الجاحظية ، المكفوفية ، الساسانية، الأسودية ، الحمدانية ،

الإبليسية، الناجمية ، الخلفية ، الصيمرية ، الملوكية ، التميمية ، البشرية . وتبلغ نسبتها المئوية بالنسبة إلى عدد المقامات ٢٧,٤٥٪، محتلة المرتبة الثانية في التسمية، ويدلل ذلك على المكانة التي احتلتها الشخصيات في مقامات الهمذاني ، وربما تأثر الهمذاني في ذلك بالجاحظ الذي أولى رسم الشخصيات ، ورصد تفاصيلها وأحوالها النفسية اهتماما بالغا لا سيما في "البخلاء" و " رسالة التربيع والتدوير" .

- أما المقامات التي اعتمدت على الحدث الرئيس فيها فهي :القريضية ، الحرزية ، المجاعية ، الوعظية ، المغزلية ، العلمية ، الوصية ، الدينارية ، الشعرية ، الصفرية ، الخمرية ، المطلبية.

وتبلغ نسبتها المئوية بالنسبة إلى عدد المقامات ٢٣,٥٣ ٪، محتلة المرتبة الثالثة في التسمية.

- أما المقامات التي اعتمدت على أسماء الأطعمة فهي : الأزاذية ، المضيرية ، النهيدية . وتبلغ نسبتها المئوية بالنسبة إلى عدد المقامات ٥,٨٨٪، محتلة بذلك المرتبة الرابعة في التسمية. ومما يثير الغرابة هنا أن الهمذاني رغم أنه أولى الأطعمة اهتماما بالغا وخصها بالذكر في كثير من المقامات ، إلا أنه لم يرض أن يجعلها عنوانا لمقاماته إلا في ثلاثة مواضع فقط هي التي ذكرناها، فكأنه استنكف أن يجعل الأطعمة عناوين لمقاماته ، وربما لأن العرب لم تعتد على مثل هذا النوع من العنونة .

- أما المقامات التي اعتمدت على أسماء الحيوانات فاثنتان وهما : القردية ، والأسدية وتبلغ نسبتها المئوية بالنسبة إلى عدد المقامات ٣,٩٢٪، محتلة بذلك المرتبة الأخيرة في التسمية ، وربما يكمن السبب في ذلك أن

الحيوان قد حضر بقلة في المقامات ، وقد احتل الفرس مكانة كبيرة لا سيما في المقامة الحمدانية التي يصف فيها أبو الفتح الفرس تفصيلا ، ولكن أبا الفتح لم يسمها (الفرسية) ، لأنه أرادها حمدانية في مدح سيف الدولة بن حمدان.

- ولم تخرج التسمية في عناوين المقامات عما ذكرناه في هذا الجدول، فلم يلجأ الهمذاني إلى نوع آخر من التسمية يخرج عما ذكرنا ، ومن العناوين مايمكن أن يثير التباسا مثل " المقامة الصيمرية" التي يمكن ردها إلى الصيمرة وهي ناحية بالبصرة ، وبذا تصير التسمية مكانية ، أوننسبها إلى أبي عنبس الصيمري ، وبذا تصير العنونة شخصية وهو ما رجحناه لسببين : السبب الأول أن هذه المقامة قد كاد ينفرد ببطولتها راويا وبطلا أبو العنبس الصيمري ، وثانيها أن المقامة لا تدور في الصيمرة إنما في بغداد ، يقول أبو عنبس الصيمري " وذلك أني قدمت من الصيمرة إلى مدينة السلام"[1] .

والتساؤل الذي يطرحه البحث هنا هو : ما الأسباب التي دفعت الهمذاني ، ومن بعده الحريري، لهذا النوع من التسمية المكانية ؟

في البداية نشير إلى أن العنوان المكاني عند الهمذاني أو الحريري لا يسم المكان المعني بأي خصوصية يجعل المقامة تتضح بطابع ذلك المكان ، وتؤثر على شخوصه ، فالمكان لا يمتلك تلك الخصوصية التي تشف عن دلالاته الاجتماعية والنفسية والأيديولوجية المميزة ،فيمكن مثلا أن نستبدل بعنوان المقامة الموصلية عنوانا آخر مثل المقامة البغداذية أو الأهوازية دون أن

---

[1] المقامة الصيمرية : ٢٠٧ .

نحدث تغييرا يؤثر على أحداث المقامة أو شخوصها ،بمعنى آخر فإنه لم يتم توظيف المكان عنصرا استراتيجيا مميزا يشتبك بالحدث ، ويلقي ظلاله على الشخصيات ، فالمكان هنا مجرد إطار خارجي، تزييني ، غير منخرط في بناء الحدث ، ولم يكتسب حتى خصوصيته الجغرافية ، إذن فلماذا لجأ الهمذاني إلى توظيف المكان في تسمية المقامات ؟

نتقدم هنا بجملة من الاحتمالات التي ربما دفعت الهمذاني ، ومن بعده الحريري لهذا النوع من التسمية:

- إضفاء طابع من الألفة على المقامة ، وموقعتها في مكان يعرفه المتلقي جيدا ، ولا يحس غربة تجاهه،فالأحداث تجري في بيئة يعرفها المتلقي ، مما يخلق تواصلا نفسيا بين المتلقي والراوي .
- تقريب الحدث من مخيلة المتلقي بإضفاء طابع التجسيد المادي الجغرافي على حدث خيالي ، فيعمل المكان على تعميق الإيهام بإمكانية حدوث الحدث ، فيسهل تقبله وسيرورته .
- إتاحة الفرصة لأبي الفتح الإسكندري لممارسة كديته وخداعه ، كل مرة في مدينة مختلفة، فلو كان ذلك في نفس المكان كل مرة فربما كشف أمره ،وصار أمره إلى زوال .
- إظهار طبيعة المكدي القائمة على السفر والترحال ، وربما تأثر الهمذاني في رسمه لصورة أبي الفتح الإسكندري بالمكدين الساسانيين الذين كانت تعتمد كديتهم على التنقل بين القرى والمدن ، ومداومة الترحال والسفر .

- تأكيد الإحساس بجرأة أبي الفتح فهو لا يهاب المدن الغريبة التي ينزل بها شأن الغريب ،وإظهار علمه الواسع بطبيعة البشر ،فهم لا يختلفون من مدينة لأخرى ،فالعنصر البشري هو هو في أي مكان ، ونمط تفكيرهم متشابه ، وجميعهم - في رأي أبي الفتح على الأقل - يسهل خداعهم وأخذ أموالهم بالحيلة .

- تعميق الشعور بوحدة الدولة الإسلامية التي صارت بفضل الإسلام رقعة مترامية الأطراف ،وقد انصهرت في بوتقة الإسلام والعربية ، ولذا يمكن لأبي الفتح أن يشرق ويغرب في ظل خلافة نشرت تسامحها بين الشعوب وجعلتهم شعوبا وقبائل ليتعارفوا.

هذه بعض الأسباب التي دفعت الهمذاني للتسمية المكانية في رأينا . والمقامة التي بين أيدينا تدور في الموصل ، وهي - كما عرفها شارح المقامات ومحققها - قاعدة بلاد جزيرة العرب على الجانب الغربي من دجلة ويقابلها على الجانب الشرقي من دجلة مدينة نينوى ، فهي إذن مدينة تقع في أطراف الدولة الإسلامية ،وقد اختار الهمذاني أغلب مدنه في المقامات من تلك التي تقع في أطراف الدولة الإسلامية مثل قزوين وبخارى والأهواز وغيرها ، ولم تحظ مدن المركز باهتمام كبير فلم نجد ذكرا للقاهرة أو مكة أو المدينة في العنوان ، وربما يعود ذلك لقرب الهمذاني من أطراف الدولة الإسلامية فقد ولد الرجل بهمذان ، وعاش بها أغلب عمره ولا بد أنه تنقل في أغلب هذه المدن التي وصفها .

ولم يبعد الحريري كثيرا في عنونته لمقاماته عن الهمذاني كما يتضح لنا من الجدول رقم (١٢) ، فالحريري قد تابع الهمذاني في العنونة

المكانية ، بل إنه تجاوزه في الاعتماد عليها فقد اعتمد عليها في تسمية اثنتين وأربعين مقامة من مقاماته الخمسين ، بنسبة مئوية بلغت ٨٤٪ وهي نسبة أعلى بكثير من نسبة الهمذاني البالغة ٣٩,٢٢٪ ، كما اختفت العنونة بأسماء الحيوانات والأطعمة التي وجدناها عند الهمذاني ، وحل محلها نوع جديد من العنونة يمكن أن ندعوه بالعنونة الزمانية التي تعتمد على الزمان الذي دارت فيه أحداث المقامة ، وتجلى ذلك في مقامة واحدة هي المقامة الشتوية التي دارت أحداثها - كما هو واضح من اسمها - في الشتاء، وظهرت العنونة الشخصية أيضا في مقامة واحدة هي المقامة الساسانية ، نسبة إلى بني ساسان ، أما العنونة الحدثية التي تعتمد في تسميتها على الحدث الرئيس في المقامة فقد أخذت موقعها في ست مقامات مشكلة نسبة مئوية بلغ قدرها ١٢٪:

جدول رقم (١٢)

آليات العنونة في مقامات الحريري

م	نوع العنونة	وصف نوع العنونة	عدد المقامات	أسماء المقامات	النسبة المئوية
١	عنونة مكانية	يعتمد العنوان على المكان الذي دارت فيه المقامة.	٤٢	انظر فهرس مقامات الحريري[١]	٨٤
٢	عنونة حدثية	يعتمد العنوان على الحدث أو الموضوع الأساس في المقامة	٦	الدينارية ، الفرضية ، القهقرية ، الشعرية، الرقطاء، البكرية	١٢
٣	عنونة شخصية	يعتمد العنوان على شخصية رئيسة في المقامة أو قوم بعينهم أو صفة بارزة في شخصية البطل .	١	الساسانية	٢
٤	عنونة زمانية	تعتمد على زمان وقوع المقامة .	١	الشتوية	٢
		المجموع	٥٠		١٠٠

[١] مقامات الحريري ، فهرست المقامات : ص ٥ ، ولم نذكرها في الجدول لكثرتها .

ثانياً :بناءالحدث:

يمكن أن نميز حدثين اثنين في هذه المقامة الموصلية التي بين أيدينا :

في الحدث الأول يستغل البطل أبو الفتح جهل المشيعين بالطب فيدلي بمعلومة طبية مفادها أن الميت حي بدليل حرارة إبطه ، وهي حيلة تنطلي على أهل الميت لأنها داعبت رغبتهم في إعادة ميتهم للحياة ، ورغم استحالة تحقيق هذه الأمنية إلا أنها جازت عليهم ، ولم يكن أحد من المشيعين يتصور أنه يمكن أن يخدع في هذه اللحظة الجليلة. لقد اختار أبو الفتح اللحظة الأقل توقعا ، أي اللحظة التي لم يتوقع أحد أن يخدع فيها ، وهي لحظة تجهيز الميت ودفنه ، وهي لحظة مقدسة ، فحرمة الميت معروفة في كل الثقافات ، لاسيما الثقافة الإسلامية ولكن أبا الفتح لا يوفر مقدسا.

وفي الحدث الثاني يأتي أبو الفتح وصاحبه إلى قرية قد حاصرتها السيول، فيوهمهم بحل هذه المشكلة ، ويأمرهم بذبح بقرة صفراء في مجرى الماء ، وأن يأتوه بجارية عذراء ،فيفعلون ، ثم يقوم للصلاة بهم فيطيل الصلاة ، وينتهز فرصة سجود القوم فينسل هاربا .

وهنا نلمح خيطا سرديا واضحا ، وعقدة محكمة ينتظر القارئ حلها بشغف ، فالقارئ يحبس أنفاسه انتظارا لما يسفر عنه كشف أهل الميت لحقيقة خداع الإسكندري لهم ، كما يحبس أنفاسه انتظارا لما يتمخض عنه موقف أصحاب القرية الذين دهمهم السيل وهذه غاية التشويق التي يطمح إليها أي قاص ، ولا تخلو المقامة من لحظة انفراج للحدث برمته ، ودرس بليغ فكأن الهمذاني قد درس طبائع ونفسيات هؤلاء القوم ، وداعب

أمنيتهم المستحيلة بأن يقوم الميت حيا ، وبخدعة طبية استغل فيها جهل الناس بالطب تسلل إلى مواطن أحلامهم ، كسر المحرم ، وهكذا تسلل إليهم أبو الفتح من أقل لحظات توقعهم للخديعة ، لحظة قداسة الموت ، ولحظة حزنهم الجليل ليضرب ضربته .

ويبدو أبو الفتح واثقا من نجاح خططه حتى قبل أن يشرع في تنفيذها ، فقد قال لعيسى بن هشام بمجرد أن رأى الجمع :" لنا في هذا السواد نخلة ، وفي هذا القطيع سخلة " مما يدلل على وعيه بسعة حيلته ، كما يدلل على استخفافه بالناس ، وثقته بالقدرة على خديعتهم ، لذا نجده يقول في المقامة الأصفهانية :

النـــاس حمـــر فجـــوز   وابـــرز علـــيهم وبـــرز

حـــتى إذا نلـــت منـــه   مـــا تـــشتهيه ففـــروز

هذه المقامة إذن احتوت على حبكتين واضحتين ، كما احتوت على فكرة أساسية وهي سهولة خداع الناس ، ولكن هذا الأمر ليس مطردا في كل المقامات ، فكثيرا ما نصادف مقامات لا تحتوي على أي حبكة ، إنما هي وصف خالص ، أو تحتوي على حبكة ضعيفة جدا تستغل لإظهار ما يمتاز به البطل من فصاحة وذلاقة لسان وقدرة على التفنن في القول ، أو إظهار علمه وثقافته ، كما نجد في المقامات:الأذربيجانية ، والأهوازية ، والدينارية ، والقريضية ، وغيرها ، وفيها طغت اللغة الأدبية حتى كادت تغطي على الحكاية ، بل غطتها في بعض المقامات التي يمكن أن نطلق عليها المقامات الوصفية ، وهي المقامات التي استهلك الوصف المطول فيها الزمن المخصص للسرد أو الحكاية ، وهذا ما يبعد المقامة من القصة

القصيرة التي تمتاز لغتها بالتكثيف ، والإيجاز ، وتوظيف كل كلمة فيها لبناء الحدث بحيث لا يمكن الاستغناء عنها أو استبدالها .

أما الحوار المقامي ، فهو غالبا حوار لا يدفع بالأحداث إلى التصاعد فالذروة كما هو في القصة القصيرة، فهو حوار رغم فصاحته وظرفه حوار جامد ، يسعى جاهدا للفت الأنظار إليه، وانتزاع الإعجاب به ، وقد ساهم السجع الذي كان آية البلاغة في عصر الهمذاني وما بعده ، كما ساهم التفنن البلاغي في هيمنة الوصف على المقامة ، وتجميد الحوار ، وتطفيف زمن السرد .

في نهاية هذه المقامة الموصلية يترك الهمذاني النهاية مفتوحة لكل الاحتمالات عندما يقول الراوي في ختام المقامة : " تركناهم لا ندري ما فعل الله بهم " ، تاركا الباب مواربا أمام القارئ ليتخيل ردة فعلهم بعد اكتشافهم لخديعة أبي الفتح لهم .

ثالثاً :الراوي

الراوي - فيما يعرفه عبد الرحيم الكردي - ذات إنسانية تستخدم بوصفها مصفاة ، أو مرآة ، أو ذاكرة تطبع الحدث بطابع إنساني يمكن إدراكه ، ويمكن تذوقه وفهمه والإحساس به ، وتجعل من التاريخ تجربة إنسانية أو خبرة [1] .

---

[1] انظر الراوي والفن القصصي : ٢٥/٢٦ .

والراوي هو الذي يستنقذ الحدث من النسيان ، ناقلا إياه بقدرة الفن من مصاف العابر والعادي إلى مصاف التجربة الفنية الغنية التي تكسبه الخلود والذيوع ، ولذا فإن الراوي هو البطل الحقيقي في السرد فعلى عاتقه تقع تلك المهمة الجليلة وهي تنظيم التجربة سرديا وإضاءتها والنفاذ إلى معناها الباطن الذي أفلت منا ونحن نشاهدها في الحياة ، ولهذا السبب وغيره أولى النقاد المحدثون عناية كبيرة بالراوي ، واهتموا بالموقع الذي يتخذه الراوي في الخطاب القصصي وأنواع الرواة إلخ. وقد مالت الناقدة رجاء نعمة إلى فكرة أن البطل الحقيقي في رواية " موسم الهجرة إلى الشمال " للروائي السوداني الطيب صالح ليس مصطفى سعيد لكنه الراوي ، أو بالأحرى وعي الراوي ، فالراوي هو الذي يوحي بقراءة أكثر تكاملا للنص ، وهو شخصية تتمتع بطاقة ذهنية ومعنوية عالية تتيح له بناء هذا العالم الروائي الخيالي [1] .

الراوي المشارك:

إن الراوي في كل مقامات الهمذاني بلا استثناء، هو عيسى بن هشام ، وهو هنا في المقامة الموصلية <u>**راو مشارك**</u> في صنع الأحداث فقد استهل المقامة بقوله " كنا " مما يشير إلى علاقة تضامنية بينه والبطل ، فهو يشارك في الحدث ، ولكن من وراء ستار ، لا يخطط كصاحبه أبي الفتح، ولكنه لا يخفي إعجابه به ، وانقياده لأمره ، فهو راو منحاز للبطل ، والأحداث هنا مصوغة من وجهة نظر هذا الراوي، ولكن لماذا اختار الهمذاني راويا مشاركا في العديد من المقامات ؟.

---

[1] انظر : رجاء نعمة ، صراع المقهور مع السلطة ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ٢٩٥ .

يؤدي الراوي المشارك العديد من الوظائف للنص ، فالشهادة على وقوع الحدث أو المشاركة فيه تقدم دليلا مقنعا على صدق الأحداث اعتمادا على أن خير من يروي الحدث هو من يشارك في صنعه أو يشهد وقوعه، كما إن الراوي المشارك يمنح القصة روحا ذاتية فبدلا من أن يقدم القاص الحقيقة بصورة موضوعية محايدة فإنه يقدم الحقيقة المشوبة بعنصر العاطفة والحماسة والانبهار بفورة الحدث ساعة وقوعه"[1] ، فالحدث المقدم هنا لا زال طازجا مباشرا ،فكأننا نشهد لحظة وقوعه ، ونسهم في تدبير الطريقة التي سينجو بها أبوالفتح، وصاحبه عيسى بن هشام .

وطريقة العرب في القص كانت تقوم على مثل هذا الراوي، فلم يكن البديع أول من ابتدعه فقد سبقه في ذلك غير واحد : كأبي حيان التوحيدي الذي قص حديث السقيفة على لسان من أسماه أبا حامد أحمد بن بشر المرور وذي [2] ، وكذلك فعل ابن دريد في أحاديثه التي أوردها صاحب الأمالي وقد نسبها لأشخاص مختلفين من أجل إسباغ درجة من الصدق عليها ، وكذلك فعل الجاحظ وغيره.

أما مؤهلات عيسى بن هشام للنهوض بقص الحدث ، فهي عديدة ومنتشرة في المقامات المختلفة فهو أديب أريب عالم بالعربية ،قادر على الوصف المجيد المبهر ، والتشويق ، ولوع بالأدب مثل أبي الفتح لا يهمه إلا مهرة فكر يستقيدها ، أو شرود من الكلام يصيدها[3] ، وربما علا علمه في بعض المقامات على علم أبي الفتح كما في المقامة الأسدية التي يطرح فيها

[1] السابق ١٢٤/١٢٥.

[2] انظر في ذلك : القلقشندي ، صبح الأعشى ، ٢٣٧/٢٣٨ .

[3] انظر المقامة البلخية ، ص ١٤ .

على أبي الفتح لغزا حسابيا يعجزه ، وهو حافظ للشعر منشد له ، عليم ببواطن النفوس ودخائل المجتمع ، وهو صاحب تجارب عديدة في الحياة قد حلب الدهر شطريه ، وربما لجأ للحيلة مثل صاحبه كما في المقامة البغداذية ، وربما دل صاحبه أبا الفتح على أمر كان عنه غافلا كما في المقامة الأسدية ، وربما أبان عن وجهة نظره فيما يراه كما في المقامة الأصفهانية التي ينعي فيها على الأئمة تطويلهم في الصلاة وتصنعهم للخشوع مثل ذلك الإمام في أصفهان الذي أطال في الصلاة إطالة " استوفى بها عمر الساعة ، واستنزف أرواح الجماعة " ، وربما قام ببطولة المقامة نفسها منتهزا فرصة غياب أبي الفتح كما في المقامة البغداذية ، وربما قاسم أبا الفتح البطولة متفوقا عليه كما في المقامة الأسدية .

أخذت علاقة الراوي بالبطل أبي الفتح في هذه المقامة نمط الراوي المشارك ، إذن ، ولكن هذا ليس النمط الوحيد لعلاقة عيسى بن هشام بأبي الفتح الإسكندري ، فقد تأخذ هذه العلاقة أنماطا أخرى يتسم بعضها بالتعقيد ، وهذه الأنماط يمكن لنا تصنيفها في المحاور التالية :

الراوي المنحاز:

ونعني بالراوي المنحاز هنا الراوي الذي لا يخفي إعجابه ببطله ، وتأثره به ، كما رأينا في هذه المقامة، وقد يدفع انحيازه إلى المشاركة مثلما نجد في هذه المقامة التي تقدم لنا نموذجا للراوي المشارك المنحاز ، وقد يدفعه انحيازه للبطل لمدحه شعرا كما في المقامة السارية حيث ينشد الراوي بعد سفر أبي الفتح:

يا ليت شعري عن أخ ضاقت يداه وطال صيته
قد بات بارحة لـــدي فأيـــن ليلتنـــا مبيته

أو يمدحـه نثـرا " كـان يـبلغني مـن مقامـات الإسـكندري ومقالاتـه مـا يـصغي إليـه النفـور . وينـتفض لـه العـصفور . ويـروى لنـا مـن شـعره مـا يمتـزج بأجزاء النفس رقة . ويغمض عـن أوهـام الكهـان دقـة . وأنـا أسـأل الله بقـاءه . حتـى أرزق لقـاءه . وأتعجـب مـن قعـود همتـه بحالتـه . مـع حـسن آلتـه "[1] ، أو يقول:"كنت بالبصرة ومعـي أبـو الفـتح الإسـكندري رجـل الفـصاحة يـدعوها فتجيبه . والبلاغة يأمرها فتطيعه"[2] . وفي كثير من المقامات لا يكـاد الـراوي يخفـي إعجابـه بالبطـل أبـي الفـتح ، فهـو صـورة منـه ، يـشتركان في أشـياء كثيرة كما أسلفنا عند حديثنا عن الراوي المشارك ، فمدحه لأبي الفتح هـو مدح لنفسه أيضا .

الراوي البطل :

وفي هـذه الحالـة يقـوم الـراوي عيـسى بـن هـشام بـدور البطولـة يدفعـه إلى ذلـك كمـا أسـلفنا ثقتـه بقدراتـه الشخـصية والثقافيـة والأدبيـة ، وهـي ثقـة لا يخفيهـا بـل يفخـر بهـا ، انظـر إليـه كيـف يقـول مفتخـرا بعلمـه في المقامـة المغزليـة:" دخلـت البـصرة وأنـا متـسع الـصيت،كثير الـذكر "[3] ، وفي المقامـة

---

[1] المقامة الأسدية : ٢٩ .

[2] المقامة المضيرية : ١٠٤ .

[3] المقامة المغزلية : ١٦٤.

البغداذية يقول عن نفسه :" وتصفحت دواوين الشعراء حتى ظننتني لم أبق في القوس منزع ظفر" [1] .

وكل ذلك يؤهله لمنافسة أبي الفتح في البطولة ، بل لزحزحته عنها أحيانا ، فقد انفرد عيسى بن هشام بالبطولة المطلقة في ثلاث مقامات هي : المقامة البغداذية ، والمقامة المغزلية ، والمقامة التميمية ، كما استأثر بمعظم مشاهد المقامة الأسدية كما سنرى .

المقامة البغداذية :

ويبدو فيها عيسى بن هشام شديد الشبه بأبي الفتح فهو يحتال لرزقه بخداع أحد القرويين البسيطين ، وتبدأ بهذه الأسطر :" اشتهيت الأزاذ . وأنا ببغداذ . وليس معي عقد . على نقد . فخرجت أنتهز محاله حتى أحلني الكرخ . فإذا أنا بسوادي يسوق بالجهد حماره . ويطرف بالعقد إزاره . فقلت: ظفرنا والله بصيد . وحياك الله أبازيد . من أين أقبلت . وأين نزلت . ومتى وافيت. وهلم إلى البيت " [2] ، ولا تختلف حيله هنا كثيرا عن حيل أبي الفتح كما في المقامة الأرمنية وغيرها ، بل إنه يختمها بأبيات شبيهة بالأبيات التي ينشدها أبو الفتح في ختام مقاماته مبررا بها أفعاله :

اعمل لرزقك كل آلة   لا تقعدن بكل حالة
وانهض بكل عظيمة   فالمرء يعجز لا محالة

[1] المقامة العراقية : ١٤٢ .

[2] المقامة البغداذية : ٥٩ .

المقامة المغزلية :

وفيها ينفرد عيسى بن هشام بالبطولة أيضا ، ولا ذكر فيها أيضا لأبي الفتح ، ويظهر لنا فيها عالما أديبا ذكيا يحتكم إليه الناس فيما يشتجرون فيه ، ويطرحون عليه الألغاز العويصة التي يحلها في سهولة ويسر ، حيث يدخل عليه فتيان اشتجرا فالأول غصب الثاني مغزلا ، والثاني غصب الأول مشطا ، ولكنهما لا يطرحان عليه الأمر على هذا النحو ، بل يطرحانه في صورة لغزين عويصين يستعين فيه الثاني بالشعر الملغز ، بينما يكتفي الأول بالنثر ، ولكن ابن هشام يرد على الأول ببساطة :" رد عليه المشط ليرد عليك المغزل" .ويمضي توا في حل الألغاز .

المقامة التميمية :

وفيها يتولى عيسى بن هشام بعض ولايات الشام ، ويغيب أبو الفتح ، وحق له أن يغيب فهذه المقامة ليس فيها سوى ذم المقامة بأرض الشام التي لا يقدر أهلها الغريب مهما بلغ من فضل ومكانة فهم متعصبون لأهل بلدتهم ، وليس في ذلك ما يوافق فكرة أبي الفتح الذي يجوب الآفاق ، ويعتبر كل بلدة وطنا له .

المقامة الأسدية :

وفيها لا يغيب أبو الفتح عن المقامة ، ولكنه يؤدي فيها دورا ثانويا ، بينما ينفرد ابن هشام بالبطولة ، فهو الذي يحتال لقتل الأسد ، وهو الذي يقتل الفتى الذي أغار عليهم وسرق متاعهم مما يدل على شجاعة وفروسية ،

أما أبو الفتح فيقتصر على الكدية ، ويعجز عندما يطرح عليه ابن هشام لغزا حسابيا ، وربما كان السبب في ضعف بطولة أبي الفتح في هذه المقامة أنها أول المقامات التي يظهر فيها أبو الفتح فقبلها كان الراوي يسمع به ولا يلقاه كما صرح في المقامة نفسها ، مما يدلل على أن الراوي يمهد لظهور بطله تمهيدا تدريجيا ، فلم يشأ أن يسند إليه بطولة مطلقة في أول مقاماته ، كما أن أدوار الشجاعة لا تتناسب مع طبيعة أبي الفتح الإسكندري .

الراوي المعادي:

وفيها لا نلمح تعاطفا من عيسى بن هشام مع بطله أبي الفتح . ويتخذ عدم التعاطف صورا مختلفة فقد يغيبه عن المقامة مثل المقامة البغداذية ، أو يحتفظ له بدور ثانوي مثلما وجدنا في المقامة الأسدية، وقد يظهر ضيقه بالبطل وعدم رضائه عن فعله مثلما نجد في المقامة النهيدية ، وقد يجرده من صفة هامة هي الشجاعة فعندما يفاجأ بأبي الفتح متقلدا سيفا يرد عليه ساخرا بهذه الأبيات التي تنفي الشجاعة والبطولة عن أبي الفتح ، وتلحقه بربات الحجال :

توشحت أبا الفتح	بهذا السيف مختالا
فما تصنع بالسيف	إذا لم تك قتالا
فصغ ما أنت حليت	به سيفك خلخالا

وقد يذم صنيعه ففي المقامة القردية يبصر ابن هشام أبا الفتح وقد وقف قرادا يرقص قرده وسط حلقة كبيرة من الناس فيقول له مستهجنا :" ما هذه الدناءة ويحك "[1] .

وقد تتوتر العلاقة بينهما بسبب خوف أبي الفتح من انكشاف أمره عبر عيسى بن هشام كما في المقامة البخارية ، فما أن يتعرف ابن هشام على أبي الفتح وابنه حتى يقول له :

أبا الفتح شبت وشب الغلام	فأين السلام وأين الكلام

---

[1] المقامة القردية : ٩٦ .

فيرد عليه أبو الفتح :

غريبـــا إذا جمعتنـــا الطريـــق		أليفـــا إذا نظمتنـــا الخيـــام

فيقول الراوي :" فعلمت أنه يكره مخاطبتي فتركته وانصرفت "[1] .

وقد لا يبالي به أحيانا مثلما نجد في المقامة البلخية ، ففي آخرها يسأل أبا الفتح عن دوائه الذي يريد بيعه للناس : كم يحل دواءك هذا ؟ فقال : يحل الكيس ما شئت فتركته وانصرفت [2] .

وقد يدفعه إنصافه إلى عدم تقديم أبي الفتح على خصمه ، كما نجد في المقامة الدينارية التي نذر فيها عيسى ابن هشام دينارا يتصدق به على أشحذ رجل ببغداد ، فدل على أبي الفتح الإسكندري ، فلما مضى إليه ليتصدق عليه وجده في رفقة ، فخاطبهم :" يا بني ساسان أيكم أعرف بسلعته ، وأشحذ في صنعته، فأعطيه هذا الدينار" ، فينبري له أبوالفتح وآخر ، فيجعل الدينار لمن يغلب صاحبه في الشتم ، فيتشاتمان بأقذع الألفاظ، حتى أنه يحتار لمن يعطي منهما الدينار، ويختم المقامة بقوله:"فوالله ما علمت أي الرجلين أوثر وما منهما إلا بديع الكلام ، عجيب المقام ، ألد الخصام ، فتركتهما والدينار مشاع بينهما "[3] ، فهنا لم يقر ابن هشام لصاحبه أبي الفتح بالفوز على صاحبه ، وكان محايدا في الحكم .

[1] المقامة البخارية : ٨٥ .

[2] المقامة البلخية : ٢٢ .

[3] المقامة الدينارية : ٢٢٢ .

الراوي غير الظاهر :

وهو راو غير مشارك في الحدث ، ويعرف عبد الرحيم الكردي الراوي غير الظاهر بأنه "عبارة عن كاميرا خفية أو عدسة مثبتة في زاوية من زوايا العالم المصور ، وهذه الكاميرا أو العدسة هي التي تلتقط ما يقع في محيطها وما يمتد إليه مرماها .. وفتبرز صور الشخصيات من خلال أفعالها وكلامها وأفكارها ، وتقوم الموضوعية القائمة على العرض مقام النسبية الأحادية المعتمدة على التقارير السردية"[١] .

ويمكن أن نرى نموذجا واضحا للراوي غير الظاهر عيسى بن هشام في مقامة مثل المقامة الوصية التي تبدأ بهذه السطور :" لما جهز أبو الفتح الإسكندري ولده للتجارة أقعده يوصيه فقال ..."[٢] ، ثم يورد وصية طويلة لأبي الفتح دون أن يذكر لنا أين كان هو حينها ، وكيف حضرها .

[١] الراوي والنص القصصي :٨٩ .

[٢] المقامة الوصية : ٢٠٤ .

رابعاً: البطل

هو هنا ، أبو الفتح الإسكندري ، ذلك الذي يصف نفسه بأنه ينبوع العجائب[1] ، احترف الكدية وأعد لها عدتها من لسان ذرب ، وعلم واسع ، ومعرفة بدخائل النفوس وأطماعها ، وبتقاليد مجتمعه العربي ، وجرأة جنان لا تتورع عن فعل شيء ، وأدب غزير ، وشعر رائق ، وظرف فائق، وخفة دم، ومقدرة على التلون مع كل حالة ، أحيانا يبدو وقحا ، ولكن حيويته وإنسانيته فقط هي التي تجعله يحتفظ بحبنا دائما .

وقد يغيب أبو الفتح عن المقامة غيابا كاملا أو جزئيا ، وقد يحتل مكانه عيسى بن هشام أو غيره، وقد لا يذكر في المقامة بالاسم ولكن يمكن التعرف عليه من خلال صفاته.

ويبين الجدول التالي جدول رقم (١٣) طبيعة الدور الذي قام به أبو الفتح الإسكندري في المقامات:

[1] المقامة المارستانية :١٢٦ .

جدول رقم (١٣)

طبيعة أدوار أبي الفتح في مقامات الهمذاني

طبيعة الدور في المقامات	بطولة مطلقة (مع ذكر الاسم)	بطولة مطلقة (غياب بالاسم وحضور بالصفة)	بطولة ثانوية	بطولة مطلقة للراوي عيسى بن هشام	بطولة لغير ابن هشام أو أبي الفتح	بطولة مجهولة البطل	المجموع
عدد المقامات	٢٧	٩	٣	٢	٤	٦	٥١
النسبة المئوية	٥٢,٩٤	١٧,٦٥	٥,٨٨	٣,٩٢	٧,٨٤	١١,٧٦	١٠٠

تحليل الجدول:

بتحليل هذا الجدول يتبين ما يلي :

- إن المقامات التي قام الإسكندري ببطولتها المطلقة تنقسم إلى قسمين:

١. بطولة مطلقة ذكر فيها بالاسم وبلغت سبعا وعشرين مقامة وهي المقامات :القريضية ، الأزاذية ، البلخية ، السجستانية ، الكوفية ، الأذربيجانية ، الجرجانية ، الأصفهانية ، الزارية، المكفوفية ، البخارية ، القزوينية ، الساسانية ، القردية ، الموصلية ، المضيرية ، الوعظية، الأسودية ، الرصافية ، الشيرازية ، الأرمينة ، النيسابورية ، الوصية ، الدينارية ، الملوكية ، السارية ، الخمرية .

٢. بطولة مطلقة انفرد أبو الفتح ببطولتها ، ولكن الهمذاني لا يذكره فيها بالاسم ، ولا تحضر العبارة الشهيرة " فإذا هو واللّه شيخنا أبو الفتح" ، بل يذكر الراوي كلمة يستشف منها شخصية أبي الفتح ، كأن يورد البطل أبياتا من الشعر يذكر فيها أصله ، وعادة ما يكون ذلك في آخر المقامة ، كما في المقامة الجاحظية:

إسكندرية داري لو قر فيها قراري

لكن ليلى بنجد وبالحجاز نهاري

أو في المقامة المارستانية :

أنا إسكندر داري	في بلاد الله سارب
أغتدي في الدير قسيسا	وفي المسجد راهب

وقد تكون الإشارة أكثر خفاء لا يفطن إليها سوى وثيق الصلة بالمقامات ، ففي المقامة المطلبية يشك الراوي ابن هشام في شخصية البطل، فيتقدم إليه ويسأله : كأني عارف بنسبك . وقد اجتمعت بك. فقال: نعم ضمنا طريق . وأنت لي رفيق "[1] ، ففي إشارته لنسب البطل إشارة للإسكندرية التي ينسب إليها أبو الفتح ، فهو أبو الفتح الإسكندري .وتقوم مثل هذه الإشارات مقام الجملة :" فإذا هو والله شيخنا أبو الفتح" ، ومثل هذه الإشارات أكثر احتراما لفطنة القارئ الذي لن يعييه أن يكتشف البطل بسهولة بمجرد وقوعه على كلمة الإسكندر أو الإسكندرية ، فضلا عما في تكرار الاسم من إملال طيلة المقامات ، والمقامات تسعى للتشويق، فهذه الحيلة في إخفاء اسم البطل تدفع عن القارئ خطر الملل الناشئ عن التكرار.

والمقامات التي ذكر فيها نسب أبي الفتح ولم يذكر فيها اسمه ، ولكنها واضحة الدلالة في أن البطولة فيها لأبي الفتح عددها تسع مقامات وهي : البصرية ، الجاحظية ، الحرزية ، المارستانية ، المجاعية ، العراقية، الحمدانية ، العلمية ، المطلبية ، وبذا يكون العدد الكلي للمقامات التي قام أبو الفتح ببطولتها ـ سواء ذكر بالاسم أم بالنسب ـ ستا وثلاثين مقامة من بين إحدى وخمسين مقامة ، ويمثل ذلك نسبة مئوية مقدارها ٧٠,٦٪ من عدد المقامات الكلي ، وهي نسبة لا يستهان لها ، ولكنها تدل أيضا على

---

[1] المقامة المطلبية : ٢٤٦ .

أن أبا الفتح لم ينفرد بالبطولة المطلقة في كل المقامات على عكس الرأي الشائع .

أما المقامات التي ظهر فيها أبو الفتح الإسكندري ظهورا باهتا ، وخطف منه غيره دور البطولة فقد بلغت ثلاثا هي الأسدية ، والحلوانية ، والإبليسية ، وفيها استأثر ابن هشام بالبطولة رغم مشاركة أبي الفتح له ،وكان مدار الحدث فيها لابن هشام الذي أظهر براعة في بعضها تفوق براعة ابي الفتح فمن أين لأبي الفتح أن يمتلك مثل هذه الشجاعة التي تجلت في المقامة الأسدية ، ولكن هذه المقامات لم تتعد نسبتها المئوية من العدد الإجمالي للمقامات ٥,٨٨ ٪، وهي نسبة ضئيلة تدلل على أن الراوي قنع بدور الحكي في أغلب المقامات .

أما المقامات التي انفرد الراوي ابن هشام ببطولتها ، ولم يظهر فيها أبو الفتح مطلقا فمقامتان هما :البغدادية والمغزلية ، وفيهما يدلل الهمذاني على أن راويه ابن هشام لا يقل دهاء ولا فصاحة عن أبي الفتح ، ولكن ابن هشام لم يهنأ بهذه البطولة سوى في مقامتين تبلغ نسبتهما المئوية إلى نسبة المقامات٣,٩٢ ٪، وهي نسبة جد ضئيلة .

أما المقامات التي لم يسند فيها الهمذاني البطولة لأبي الفتح أو ابن هشام ، إنما أسندها إلى بطل مجهول لم يشأ الكشف عن اسمه ، فيبلغ عددها ست مقامات ، صحيح أن بطل بعض هذه المقامات قد يحمل صفات أبي الفتح ، ولكن ما من إشارة قاطعة أن هذا البطل هو أبو الفتح ، بل قد تكون الإشارة تمضي على عكس ذلك ، ففي المقامة النهيدية يصف بطله

بأنه حزقة [1] ، أي قصير عظيم البطن ، وهذه ليست من صفات الإسكندري الذي نعت بالنحول في كثير من المقامات [2] ، أو قد ينسب البطل إلى اليمن دون مظنة كذب أبي الفتح فالمقام لم يكن مقام كذب، كما في المقامة الناجمية [3] و هذه المقامات هي : الأهوازية، الخلفية ، الصيمرية ، الشعرية، الناجمية ، والصفرية وتبلغ نسبتها إلى بقية المقامات ٩,٨ ٪

أما المقامات التي أسند فيها الهمذاني البطولة إلى بطل مذكور بالاسم فهي : الغيلانية ، وأسند فيها دور البطولة لعصمة بن بدر الفزاري مع ذي الرمة ، والتميمية التي اضطلع فيها بدور البطولة أبو الندى التميمي، والبشرية وقام ببطولتها بشر بن عوانة ، والصيميرية ونهض ببطولتها أبو العنبس الصيمري ، وعدد هذه المقامات أربع ،وتبلغ نسبتها المئوية من مجمل مجموع المقامات ٧,٨٤ ٪.

وبذا نرى أن أبا الفتح وإن اضطلع بدور البطولة في هذه المقامة الموصلية، إلا أن هذه البطولة لم ينفرد بها في كل المقامات ، بل زاحمه عليها كثيرون.

[1] المقامة النهيدية : ١٧٦ .

[2] انظر على سبيل المثال صفته في المقامة الجرجانية: ٤٦ .

[3] انظر المقامة الناجمية : ١٩٢ .

لماذا لم تتطور المقامة إلى قصة قصيرة؟

في تحليلنا السابق للمقامة الموصلية رأينا أن هناك عناصر سردية عديدة في هذه المقامة ، ولعل هذا ما جعل بعض الباحثين يتعامل مع المقامة باعتبارها قصة قصيرة ، فنجد يوسف النور عوض يعرف المقامة بأنها" قصة قصيرة تشتمل على حبكة شاملة ذات موضوع وأبطالها لا يخرجون عن الإطار الذي رسمه لهم الكاتب في واقعهم الدرامي "[١] ، ونجد محمد رشدي حسن يعرف المقامة بأنها " قصة قصيرة تروي خبرا ناميا في ذاته عن بطل محتال في لحظة من لحظات حياته"[٢] ، أما الشكعة فيعتبر الهمذاني رائدا للقصة العربية والمقال الصحفي[٣] .

ونرى أن بعض المقامات كالمقامة الموصلية التي مرت بنا تحتوي على عناصر سردية ، ولكن الهمذاني ومن جاء بعده لم يعمل على تعميق هذا الخط السردي ، حتى أننا نجد مقامات كاملة تخلو من الحدث خلوا تاما مثل المقامة الدينارية ، والحمدانية ، والشعرية ، كما نجد مقامات ضعف فيها الخيط السردي حتى كاد ينقطع ، وقد أخلى السرد فيها مكانه للوصف والإنشاء والتفنن في البلاغة ، لذلك ذهب محمد يوسف نجم وكثيرون غيره إلى أن " العنصر القصصي فيها ضعيف، إذ أنها تخلو من أهم مقومات القصة وهي الحادثة الواحدة الحسية أو الروحية التي تدور حولها أعمال الأشخاص ، كما أنها تخلو من الشخصيات القصصية الحية

[١] يوسف النور عوض ، المقامات بين الشرق والغرب ، ص٥٦ .

[٢] محمد رشدي حسن ، أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة،١٩٧٤، ص١٤ .

[٣] مصطفى الشكعة ، بديع الزمان رائد القصة العربية والمقالة الصحفية ، ط١، عالم الكتب، ١٩٨٣.

التي يعرضها الكاتب ، ويحللها ، ويدرس أجزاء نفسها ، كما أن أسلوبها المقيد المتكلف ، يذهب ببقية الحياة فيها ، وبوحدة تأثيرها في نفس القارئ"[1] .

فلماذا لم يعمل الهمذاني - ومن أتى بعده كالحريري - على تعميق الخط السردي في مقاماتهم؟ وما الذي حد محاولاتهم في تحويل فن المقامة إلى قصة عربية فنية ؟ ولماذا ظلت اللغة طاغية على المعنى إلى هذا الحد ؟ ولماذا أخلى السرد مكانه للوصف ؟ولماذا ظلت المقامة باستمرار معرضا لذهب البلاغة وزخرفها دون أن تخطو صوب الآفاق الرحيبة للسرد ؟

أولا : طبيعة منابع المقامة :

لم يكن النبع الذي استقى منه الهمذاني ثم الحريري نبعا قصصيا ، بل كان نبعا لغويا فقهيا وعظيا ، فالمقامة في أصلها اللغوي الذي تتبعناه لم تكن تشير لسرد أو حكاية ، فقد كانت تدل على الموضع، ثم صارت تدل على حديث المجلس ، ثم تطورت قليلا لتختص بالوعظ ، بل أنها عادت بعد البديع والحريري سيرتها الأولى في الغالب ، إذ يعدد لنا صاحب كشف الظنون عددا كبيرا من أصحاب المقامات بعد الحريري ،وجل هؤلاء من الوعاظ أو المتصوفة أو اللغويين[2].

---

[1] فن القصة في الأدب العربي ، ص ٢٤٣ .

[2] انظر كشف الظنون ، ج ٢ ، ص ١٧٨٥ وما بعدها .

كما أن كليهما ـ الهمذاني والحريري ـ تأثر بابن فارس (ت ٣٩٥هـ) ، وابن دريد (٢٣١هـ ـ ٣٢٣هـ)كما نصت الكثير من المصادر القديمة كالوفيات والأمالي وزهر الآداب.

ذكر ابن خلكان (٦٠٨هـ ـ٦٨١هـ)في ترجمة ابن فارس "وله مسائل في الفقه تعايا بها الفقهاء ومنه اقتبس الحريري صاحب المقامات ذلك الأسلوب ووضع المسائل الفقهية في المقامة الطيبية وهي مائة مسألة ، وعليه اشتغل بديع الزمان صاحب المقامات "[1] ، كما ذكر أن البديع قد روى عنه[2] ، وقد نص ابن كثير في (البداية والنهاية) على تأثر البديع به ، قال في ترجمة ابن فارس " وله رسائل حسان أخذ عنه البديع صاحب المقامات "[3] . فأما ابن فارس فقد كان إماما في اللغة وألف فيها كتابه " المجمل في اللغة "، و" المقاييس " و" الصاحبي" في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامها ، وفي الفقه ألف " حلية الفقهاء " ،ولم يكن ابن فارس قاصا ، ولاريب أن الذي استفاده الهمذاني من ابن فارس هو هذا الجانب اللغوي، فلم يعثر الدارسون على أي مقامات له ،ويرجح يوسف النور عوض أن " ابن فارس كان يلقي دروسا لغوية شبيهة بأحاديث ابن دريد فيها كثير من الحيل والألغاز والمواقف النقدية والوعظية"[4] ، وبأحاديث الألغاز والفتاوى اللغوية تأثر الهمذاني في بعض مقاماته كالمقامة العراقية ،والمقامة المغزلية ، وغيرها ، كما تأثر بها الحريري في المقامة الطيبية وغيرها .

---

[1] وفيات الأعيان ، الجزء الأول، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨٦ ، تحقيق إحسان عباس ، ص ١١٩ .

[2] السابق : ١٢٨ .

[3] ج ١١ : ٢٣٥ .

[4] المقامات بين الشرق والمغرب :٦٨ .

أما الشخصية الأخرى التي تأثر بها البديع فهي ابن دريد(٢٣١هـ - ٣٢٣هـ) ، يقول الحصري في ترجمته للبديع " ولما رأى (أي البديع) أبابكر محمد بن الحسين بن دريد الأزدي أغرب بأربعين حديثا ، ذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره ، واستخرجها من معادن فكره ، وأبداها للأبصار والبصائر ، وأهداها للأفكار والضمائر في معارض أعجمية ، وألفاظ حوشية ... ... عارضها بأربعمائة مقامة في الكدية تذوب ظرفا وتقطر حسنا"[1] .

ويجدر بنا هنا أن ننقل طرفا من أحاديث ابن دريد التي تأثر بها الهمذاني وأوردها صاحب الأمالي أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي (٢٨٨هـ - ٣٥٦هـ) ، حتى نقف على صورة هذه الأحاديث، ومدى المشابهة بينها وبين مقامات الهمذاني ، وهي أحاديث لم ترد في كتاب واحد منظمة كما وردت إلينا المقامات ، ولكن الكثير من الباحثين يذهب إلى أن هذه الأحاديث التي ذكرها الحصري مشيرا إلى تأثر الهمذاني بها ، هي بعض ما نقله صاحب الأمالي عن ابن دريد ، وسنختار فيما يلي أحد أحاديث ابن دريد التي أوردها صاحب الأمالي وهو " حديث الرواد الذين أرسلتهم مذحج ووصفهم الأرض لقومهم بعد رجوعهم "[2] ، ثم ندرس بعد ذلك علاقة ابن دريد بالمقامات على ضوء هذا الحديث .

[1] الحصري ، زهر الآداب ، تحقيق علي محمد البجاوي ، دار أحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ١٩٥٣ ، ط١ ، ص ٢٦١ .

[2] إسماعيل بن القاسم القالي، الأمالي ، الطبعة الأولى ، المطبعة الكبرى الأميرية ، القاهرة ، ١٣٢٤ هـ ، الجزء الأول، ص ١٨٣.

النص:

حدثنا أبو بكر رحمه الله قال حدثنا السكن بن سعيد عن محمد بن عباد عن ابن الكلبي عن أبيه عن أشياخ من بني الحارث بن كعب قالوا: أجدبت بلاد مذحج، فأرسلوا روادا من كل بطن رجلا ، فبعثت بنو زيد رائدا ، وبعثت النخع رائدا ، وبعثت جعفي رائدا ، فلما رجع الرواد قيل لرائد بني زبيد : ماوراءك ؟ ، قال رأيت أرضا موشمة القناع ، ناتحة النخاع ، مستحلسة الغيطان ، ضاحكة القريان ، واعدة ، وأحر بوفائها ، راضية أرضها عن سمائها.

وقيل لرائد جعفي : ما وراءك ؟ قال : رأيت أرضا جمعت السماء أقطارها ، فأمرعت أصبارها ، وديثت أوعارها ، فبطنانها غمقة ، وظهرانها غدقة ، ورياضها مستوسقة ، ورقاقها رائخ ، وواطئها سائخ ، وماشيها مسرور ، ومصرمها محسور . وقيل للنخعي : ما وراءك؟ فقال : مداحي سيل ، وزهاء ليل ، وغيل يواصي غيلا ، قد ارتوت أجرازها ، ودمث عزازها والتبدت أقوازها ، فرائدها أنق ، وراعيها سنق ، فلا قضض ، ولا رمض ، عازبها لا يفزع ، وواردها لا ينكع ، فاختاروا مراد النخعي[1] .

[1] مذحج من ذحج ، وذحجته الريح أي جرته من مكان لآخر ، ومذحج اسم لقبيلة من اليمن ، وأوشمت الأرض إذا بدا فيها النبت، وناتحة راشحة ، المستحلسة التي جللت الأرض بنباتها، واستحلس النبت إذا غطى الأرض أو كاد ، والقريان مجاري الماء إلى الرياض ، واحدها قري، وواعدة تعد تمام نباتها وخيرها ، وأمرعت: أعشبت وطال نباتها ، والأصبار نواحي الوادي ، وديثت : لينت ، والأوعار جمع وعر وهو الغلظ والخشونة ، والبطنان جمع بطن وهو ما غمض من الأرض ، وغمقة : ندية ، والظهران جمع ظهر : ما ارتفع يسيرا،وغدقة : كثيرة البلل والماء ، ومسوسقة : منتظمة ، والرقاق : الأرض اللينة من غير رمل ، ورائخ: مفرط اللين ، وواطئها سائخ : أي تسوخ رجلاه في الأرض من لينها ، والماشي : صاحب الماشية ، والمصرم : المقل المقارب المال ، ومداحي : من دحوته إذا بسطته ، وزهاء ليل : الزهاء الشخص ، وجعل نباتها زهاء ليل لشدة خضرته ، والغيل : الماء الجاري على الأرض ،

يواصي : يواصل ، الأجراز: جمع جرز ، وهي التي لم يصبها المطر ، ودمث : لين، دمث : لان، والعزاز : الصلب السريع السيل ، الأقواز : جمع قوز وهو نقى يستدير كالرمل ، أنق : معجل المرعى ، السنق : البشم ، القضض : الحصى الصغار ، يريد أن النبات قد غطى الأرض

تحليل النص وعلاقته بالمقامات:

من هذا النص ندرك مقدار الإرث اللغوي الثقيل الذي ورثه الهمذاني عن ابن دريد ، وهو إرث لم يستطع الهمذاني ولا الحريري التحرر منه ، بل ساهمت الذائقة اللغوية للعصر والعديد من الأسباب الأخرى في استعار أواره، فهذا النص لابن دريد نص مثقل باللغة ، أو بالأحرى بغريب اللغة ،بل إنه يشكل معجما لغويا صغيرا في وصف الأرض جمع فيه صاحبه صفات هذه الأرض وحالها مع الماء والنبات ، وهو معجم جهد القالي في شرحه مستعينا بالأصمعي على مدى ثلاث صفحات في كتابه.

واللغة أهم ماورثه الهمذاني عن ابن دريد ، فهذا الاهتمام الحاد باللغة في ذاتها ، وجمع غريب المفردات ، بل وافتعال هذا الغريب ، بحيث يكاد يغيب عنا المعنى تحت غطاء كثيف من الألفاظ، كل ذلك نجد بعض سماته عند الهمذاني .

وقد جاء النص مسجوعا في أغلبه ، وهذه سمة مهمة ، كادت تضحى معلما أساسيا للكتابة الفنية بعد ابن دريد في العصر العباسي ، وقد استعان ابن دريد بألوان البديع المختلفة في عصره من جناس، وطباق ، وازدواج، وحسن تقسيم للجمل ، ومساواتها لبعضها قصرا وطولا ، وغير ذلك من ألوان البديع ، وإن لم يسرف فيه إسراف الهمذاني ، ولم يوغل إيغال الحريري ، فلم يكن مذهب الصنعة البديعية قد توطد بعد .

فلا ترى هناك قضضا ، والرمض : أن يحمى الحصى والحجارة من شدة الحر ، والعازب : الذي يعزب بإبله ، أي يبعد بها في المرعى، ينكع : يمنع ، يقول : الذي يردها : لا يمنع .

وفي هذا النص نلمس سمات أخرى مثل التركيز على فصاحة الشخوص المشاركة في النص ، إذ تقاس فاعلية الشخصية عنده بقدرتها على التفاصح ، وذرابة اللسان ، واحتياز غريب اللغة ، والحوار الذي يدور بين هذه الشخصيات حوار جامد لأنه يقوم على الوصف ، ولا يدفع بالأحداث إلى الأمام ، وهو حوار متشابه ينطلق من موقف صغير ، وهو هنا وصف أرض معشبة ، ولكن يبدو وكأن ابن دريد قد نسي الموضوع الأساس لينطلق وراء إغراء اللغة وسحرها .

هذا عن ابن فارس ، وابن دريد ، أما المطهر بن عبد السلام الذي تذكر بعض المصادر بما فيها الحريري نفسه [1] أن الحريري قد اقتبس منه شخصية بطله أبي زيد السروجي فقد " كان بصريا نحويا لغويا صحب الحريري المذكور واشتغل عليه بالبصرة وتخرج به ، وروى عنه القاضي أبو الفتح محمد بن أحمد الواسطي (ملحة الأعراب)وذكر أنه سمعها منه عن الحريري " [2] ، وقد ترجم للمطهر بن عبد السلام عدد من المصادر، فبطله أيضا لغوي نحوي مما يعزز من طبيعة المقامات اللغوية .

ثانيا: النزعة الدينية المحافظة

كان كل من الهمذاني والحريري ذا نزعة دينية محافظة ، فأما الهمذاني فقد كان يدرس في المسجد ،وكذلك كان الحريري الذي روى

[1] طبقات الشافعية الكبرى ، تحقيق عبد الفتاح الحلو ومحمود محمد الطناحي ،ج٧ ، دار هجر ، مصر ، ١٩٩٢ ، ص ٢٦٧ .

[2] عبد الحي بن أحمد الدمشقي ، شذرات الذهب، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ج٢ ، ص٥١ .

الحديث، وتفقه وقرأ الفرايض وروى عنه جماعة[1] ،وقد ترجم له السبكي (٧٢٧هـ - ٧٧١هـ) في طبقات الشافعية الكبرى[2].

كان الحريري متدينا إذن ، ولعله كان يخشى على نفسه من الوصف بالكذب بهذا التخييل ، ولا بد أن هذا الهاجس الديني قد أرقه كثيرا ، وقد تحرز في مقدمة مقاماته من مغبة صنيعه ، قال:"وأرجو أن لا أكون في هذا الهذر الذي أوردته والمورد الذي توردته كالباحث عن حتفه بظلفه . والجادع مارن أنفه بكفه . فألحق بالأخسرين أعمالا الذين ضل سعيهم في الحياة الدنيا وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعا"[3].

وقد حاول أن يدفع عن نفسه الحرج بهذا الاستفهام الاستنكاري في مقدمة المقامات بقوله " فأي حرج على من أنشأ ملحا للتنبيه لا للتمويه ، ونحا بها منحى التهذيب لا الأكاذيب؟"[4] ،واستنجد بالحديث الشريف :" إنما الأعمال بالنيات " ، إلا أنه يختم آخر مقاماته بنعت مقاماته أنها "من سقط المتاع ومما يستوجب أن يباع ولا يبتاع ... وأنا استغفر الله تعالى مما أودعتها من أباطيل اللغو ، وأضاليل اللهو "[5] .

كل هذا الاحتراز من الحريري نابع من روحه الدينية المحافظة التي لم تستطع الخضوع لمواضعات الروح الفنية الطليقة ، ولا يغيب عنا أن الحريري قد خص الوعظ بحوالي عشر مقامات ، عدا ما تناثر في هذه المقامة أو تلك

---

[1] انظر الشذرات ٢:٥٠ ، وسير أعلام النبلاء ١٩: ٤٦٢ .

[2] انظر : طبقات الشافعية الكبرى : ٢٦٦ وما بعدها .

[3] مقامات الحريري ، المقدمة : ٨ .

[4] مقامات الحريري، المقدمة :٩.

[5] السابق، خاتمة المقامات:٦٠٣.

، ومقدمة مقاماته وخاتمتها تنضح بهذه الروح الدينية العميقة ، ولم تكد تخلو مقامة من مقاماته من بروز شخصيته الدينية .

ثالثا :الذائقة العربية التقليدية تجاه التخييل النثري:

لم تكن العرب تنظر إلى التخييل النثري الذي يتوسل بالقصة الخيالية التي لا سند لها من الواقع باعتداد ، واستمرت نفس هذه النظرة إلى بدايات عصرنا الحديث كما نجد عند العقاد ، والزيات ، وغيرهما[1] .

وقد ساعد على تعميق هذه النظرة إلى التخييل الذائقة العربية التقليدية المحافظة التي لم تكن تتذوق هذا النوع من القصص الخيالي ، وتعده نوعا من الكذب ، فهاهو السيوطي يذكر عن الحافظ الذهبي أنه ذكر من كان فردا في زمانه في فنه فأبوبكر الصديق في النسب ، وعثمان في الحياء و " في الكذب الحريري في مقاماته "[2] ، وكان صاحب "مقامات القلوب" أبو الحسين أحمد بن محمد النووي يقول " مقاماتي جد وصدق ، ومقامات الحريري هزل وكذب "[3].

ولا بد أن الحريري قد عانى في وضعه الفني هذا من بعض معاصريه ، ، أو بصورة أدق من نوعين من معاصريه : المعاصرين من ذوي الأفق الضيق الذين لم يستطيعوا أن يستوعبوا الفرق بين الوضع الفني وغير الفني ، أي

---

[1] كان العقاد يرى أن بيتا من الشعر يعطي ما لا تعطيه رواية كاملة ، أما الزيات في مقال له في أحد الأعداد الأولى للرسالة فقد صرح أنه لن يسمح لهذه " البدعة" ــ لاحظ المفردة التي استخدمها ــ أن تنشر في مجلته الرصينة جدا (انظر في موقف الزيات وغيره : القصة والدلالة الفكرية ، حنا مينه :١٩١).

[2] السيوطي ، تاريخ الخلفاء ، مطبعة السعادة ، ١٩٥٢ ، ط١ ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، ١ :١٠٨ .

[3] كشف الظنون ، ٢: ١٧٨٥ .

بين التخييل والكذب ، والنوع الثاني الحاسد المتجاهل لصنيعه ، ويتضح هذا في قوله: " لا أكاد أخلص من غمر جاهل . أو ذي غمر متجاهل . يضع مني لهذا الوضع . ويندد بأنه من مناهي الشرع "[1].

وأغلب القصص التي عرفها العرب كانت حقيقية كأيام العرب ، و"الفرج بعد الشدة" للتنوخي ، ومجمع الأمثال للميداني ، ولم يسلم ابن دريد الذي ألف أحاديثه الخيالية من بعض النظر الشزر إلى صنيعه ، قال عنه الأزهري في التهذيب :" وممن ألف في زماننا الكتب ، ورمي بافتعال العربية ، وتوليد الألفاظ ، وإدخال ماليس من كلام العرب في كلامها أبوبكر بن دريد"[2].

ورغم أن الجاحظ قد مهد مع غيره للوضع الفني كاسيا إياه ثوب البلاغة القشيب ، كما أسلفنا ، إلا أن الذائقة العربية بشكل عام لم تكن تميل إلى القصص الخيالي كثيرا ، وربما ساعد على ذلك أن القصص الخيالي عن العرب كان مطية لبعض الشعوبيين في الزراية على العرب بتأليف القصص التي تغض من شأنهم ، فوضع الأخبار كان يستغل لأغراض سياسية أو أيديولوجية أو شخصية ، أي لأغراض غير فنية أساسا ، وظهرت ظاهرة النحل أي وضع الأبيات من الشعر على لسان شاعر معروف أو أعرابي.

[1] السابق : نفس الصفحة، والغمر (بضم الغين) الغر الذي لم يجرب الأمور ، وذو الغمر (بفتح الغين) أي صاحب الحقد .

[2] انظر ابن خلكان ٢ : ٣١٠

وربما لهذا السبب أو غيره حاول الحريري أن يلتمس جذرا واقعيا لمقاماته، فقد حدث الحريري قال:" كان أبوزيد السروجي شيخا شحاذا بليغا ومكديا فصيحا ورد البصرة علينا فوقف في مسجد بني حرام ، فسلم ثم سأل ، وكان الوالي حاضرا ، والمسجد غاص بالفضلاء فأعجبتهم فصاحته ، وذكر أسر الروم ولده كما ذكرنا في المقامة الحرامية فاجتمع عندي جماعة فحكيت أمره فحكى كل واحد أنه شاهد منه في مسجد مثل ما شاهدت ، وأنه سمع معنى في فصل ، وكان يغير شكله فعجبت من جريانه في ميدانه وتصرفه في تلونه وإحسانه وعليه بنيت هذه المقامات "[1].

وقد استقى الحريري اسم راويه الحارث بن همام من حديث النبي صلى الله عليه وسلم " سموا بأسماء الأنبياء ، وأحب الأسماء إلى الله عز وجل عبد الله وعبد الرحمن ، وأصدقها حارث وهمام "[2]، فالحارث الكاسب ، والهمام الكثير الاهتمام .

رابعا : المناخ الثقافي في عصر المقامات

كان عصر الهمذاني عصر التصنع الأدبي بامتياز ، كان عصر البديع والزخرف اللفظي وطغيان اللفظ على المعنى حتى صارت البلاغة تقاس بقدرة الكاتب على السجع ، ودعم النقاد ذلك حتى كادوا يجعلون السجع مطلبا دينيا قال أبو هلال في الصناعتين :" ولا يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجا ، ولا تكاد تجد لبليغ كلاما لا يخلو من الازدواج ، ولو استغنى كلام من الازدواج لكان القرآن لأنه في نظمه خارج عن كلام

[1] سير أعلام النبلاء ، ١٩: ٤٦٣ ، وتكررت الرواية في العديد من المصادر ، وبنو حرام بلدة وراء المشان قرية الحريري ، فوق البصرة .
[2] انظر الحديث في : مسند أحمد ، كتاب مسند الكوفيين ، حديث رقم ١٨٢٥٨ .

الخلق"[1] ، وجعل ابن الأثير السجع أعلى درجات الكلام مستدلا في ذلك بالقرآن[2].

يقول المقدسي مؤرخا لذلك العصر: " إن صناعة السجع وصلت في العصر العباسي إلى حد عظيم في التأنق فسيطرت الأناقة البديعية على دواوين الإنشاء في الدول المختلفة ، وأصبحت المقياس الأعلى في حلقات الأدب بل تعدت ذلك إلى التاريخ والعلم "[3] .

وفي ذلك العصر علت موجة التصنيع حتى لم يكد يسلم منها أحد "حتى ليخيل إلى الإنسان وهو يقرأ رسالة للخوارزمي أو للبديع أنه يقرأ في أساليب كتبت لتحفظ لا تعبر عن معنى ، فالمعاني فقدت قيمتها ولم يعد لها أهمية ، إنما الأهمية كلها للألفاظ وما تطرز به من وشي وحلي "[4] ، حتى إذا انتقلنا لعصر الحريري وهو القرن السادس للهجرة ساد مذهب التصنع الذي اعتمد على التلفيق والتعقيد ، وإحالة الزخرف القديم إلى أشكال هندسية جديدة [5] .

وفي ظل هذا المناخ من طغيان اللفظ وتهميش المعنى لم يكن من الممكن للهمذاني أو الحريري أو غيرهما أن يطلق العنان لخياله في السرد والابتكار وتنويع الأحداث وإحكام حبكتها والتوغل في تحليل أبطاله إذ

---

[1] عن أنيس المقدسي ، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي ،ط٣ ، دار العلم للملايين ، بيروت، ١٩٦٥ ، ص٢٠٨ ، وانظر الصناعتين : ٢٠٠ .

[2] السابق : نفس الصفحة ، وانظر المثل السائر : ١١٤ وما بعدها .

[3] السابق : ٢١٣ .

[4] الفن ومذاهبه في النثر العربي ، دار المعارف ، مصر ، ط٤، ١٩٦٥ ، ٢٢٩ .

[5] السابق :٢٩٤ .

أن عصره كان متيما بالبديع ،وكان معاصرو البديع من أمثال الخوارزمي و الصاحب ابن عباد الذي قيل في شدة ولعه بالسجع إنه لو رأى سجعة تنحل بموقعها عروة الملك ، ويضطرب بها حبل الدولة لما هان عليه أن يتخلى عنها[1] .

ويعلل المقدسي لخسوف شمس أديب مثل أبي حيان التوحيدي في هذا العصر بأن الشهرة فيه كانت وقفا على كتاب الدواوين ونظرائهم ممن جروا على طريقتهم في السجع " وهكذا بقي محجوبا إلى العصر الحديث ، وتحول النظر عن الصناعة اللفظية إلى جلال العبارة القائمة على سمو المعاني وعمق التفكير ، وحسن التسلسل الفكري"[2] .

وقد تبنى البديع والحريري ومن تابعهما ذوق عصرهم القائم على التفنن البديعي ، والإغراق في الزخرف اللغوي ، ولذا لم يكن غريبا أن تسير المقامات سيرورة عظيمة ، واستطاع بديع الزمان ، كما يقول يوسف النور " أن يجعل من نموذجه قمة بلاغية وذلك باستيعابه لجميع العناصر البلاغية السائدة في عصره حتى غدا نموذج المقامة رمزا لهذا الأسلوب في القرن الرابع"[3] ، فقد تشرب كل بلاغة عصره ، ونفذ بحسه المرهف إلى لب البديع الذي هام به عصره ، وصار يتفنن فيه تفننا ، قال عنه صاحب قرى الضيف :" كان ربما يكتب الكتاب المقترح عليه فيبدأ بآخر سطر منه ، وهلم جرا إلى الأول ، ويخرجه كأحسن شيء وأملحه"[4] ، وكذلك كان

---

[1] انظر في سيرة الصاحب بن عباد: معجم الأدباء ١: ٨٣ ، وفيات الأعيان ١: ٧٥ ، بغية الوعاة ١٤٦ ، ويتيمة الدهر ٣: ٣١ ، ٤: ١٥٧ وغيرها.

[2] أنيس المقدسي ، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي ، ط٣ ، دارالعلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦٥ ، ص١٩١.

[3] يوسف النور عوض ، المقامات بين الشرق والغرب ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٦٤، ط١ ، ٥٤ .

[4] عبد الله بن محمد بن عبيد ، قرى الضيف ، الجزء الرابع : ٢٩٤ .

الحريري الذي كان يكتب الرسالة ، فإذا كل كلمة منها بحرف الشين، وأخرى بحرف السين ، وكان إعجاب القدماء بالمقامات نابعا من هذا الجانب ، أي الجانب اللغوي الأدبي ، لا الجانب القصصي ، نستشف هذا من كلام ابن خلكان الذي قال عن الحريري :" كان أحد أئمة عصره ورزق الحظوة التامة في عمل المقامات ، واشتملت على شيء كثير من كلام العرب من لغاتها وأمثالها ورموز اسرار كلامها ، ومن عرفها حق معرفتها استدل بها على فضل هذا الرجل ، وكثرة اطلاعه وغزارة مادته "[1] ، وقد صرح الحريري في مقدمة مقاماته بالقول:"فأنشأت خمسين مقامة تحتوي على جد القول وهزله ، ورقيق اللفظ وجزله ، وملح الأدب ونوادره إلى ماوشحتها به من الآيات ، ومحاسن الكنايات ،ووصمته فيها من الأمثال العربية ، واللطائف الأدبية والأحاجي النحوية والفتاوي اللغوية ..."[2] ، وليس هاهنا حرف عن القصة والحكاية .

وانحياز الهمذاني إلى مثل هذا الأسلوب المسجوع المصنوع الذي كان كما قلنا مقياس التفنن الأدبي في عصره ، جعله يحاول النيل من أصحاب الأساليب الأخرى التي لا تتكيء على الصناعة اللفظية كأسلوب الجاحظ الذي لم يكن يعبأ بالتجنيس أو غيره من صور البديع إلا ماجاء عفوا ، فنجد الهمذاني يصف الجاحظ في المقامة الجاحظية بأنه :" بعيد الإشارات، قليل الاستعارات، منقاد لعريان الكلام يستعمله ، نفور من معتاصه يهمله ، فهل سمعتم له لفظة مصنوعة ، أو كلمة غير مسموعة " فقلنا : كلا "[3].

---

[1] وفيات الأعيان ج٤ : ٦٣ .

[2] مقامات الحريري ، المقدمة : ٦.

[3] المقامة الجاحظية : ٧٥ .

ويلخص لنا هذا النقد الأسلوبي للجاحظ طبيعة فهم الهمذاني للأسلوب ، كما يلخص لنا أيضا طبيعة أسلوب المقامات ، ويفسر لنا أسباب ضعف الحكاية فيها ، لذا سوف نتوقف أمامه قليلا ، فما الذي يأخذه الهمذاني على الجاحظ ؟

يصف الهمذاني الجاحظ بأنه بعيد الإشارات أي أنه يوجز القول ،ويرمي به إلى معان بعيدة [1] ، وأنه منقاد لعريان الكلام يستعمله ،أي يستخدم الكلام الذي لا يكسوه ثوب الصنعة ، فهو لا يحتفل بالمحسنات البديعية إلا ماجاء عفوا ، وأنه نفور من معتاص الكلام يهمله ، ومعتاص الكلام هو ما أبدع فيه صاحبه بما يبذل في تزيينه وزخرفته ، فبعد عن أذهان العامة ، واعتاص عليها أي امتنع ، ثم يسأل أبو الفتح مستنكرا :" فهل سمعتم له لفظة مصنوعة ، أو كلمة غير مسموعة " أي أن المفردات في كلام الجاحظ ليس فيها ما يستغربه السمع ، بل كله مما لا تلطفه الصنعة ، ولم يأت منه على النفس ما تعجب منه .

هذه جملة من المآخذ التي أخذها الهمذاني على الجاحظ ، ومثلت طبيعة فهمه للأسلوب وبهذا الفهم كتب مقاماته ، وبداهة فإن كل ما أخذه على الجاحظ هي مزايا عظيمة له ، فبعد الإشارات في كتبه هو دليل على تعمقه وغوصه وراء المعنى ، وعدم اعتداده باللفظ المصنوع هو بصر دقيق بالبلاغة وطبيعتها التي يخل بها التصنع والتقعر ، وبالجملة فإن كل ما أخذه على الجاحظ هي مزايا عظيمة ، وهي المزايا التي جعلت الجاحظ يتسنم ذروة الأدب ، ويكتسب سيرورة عظيمة لم ينل منها تقلب الحقب والعهود في حين

---

[1] اعتمدنا في شرح ما ذكره الهمذاني عن الجاحظ على شرح الإمام محمد عبده في المقامات ، انظر الهامش : ٧٦/٧٥ .

انزوى أدب الصنعة والتصنع ، ولذا قال الإمام محمد عبده في شرحه :" وهذه الأوصاف التي التي يعدها كأنها من مناقص الكلام عند الجاحظ هي أعلى مزايا الكلام عند أهله ، وهي التي ترفع مقامه على غيره ، وهذا المذهب الذي سلكه الجاحظ هو مذهب رجال البلاغة الأولين، ومجال فرسانها السابقين ، أما المصنوعات فهي من أحداث الموضوعات ، لا ينظر إليها إلا صبية هذه الصناعة "[1] .

وقد نظر العديد من النقاد والأدباء إلى المقامة من وجهة نظر بلاغية ولغوية، فالقلقشندي الذي خص المقامة بفصل في كتابه صبح الأعشى ، يعقب تعريفه للمقامة مباشرة بمقامته " الكواكب الدرية في المناقب الدرية " التي يمدح فيها صاحب ديوان الإنشاء بمصر ، ويختم المقامة بقوله " وفيما تضمنت هذه المقامة من فضل الكتابة ، وشرف الكتاب مقنع من غيرها ، وشغف عن سواها ، والحمد لله والمنة"[2] ، ويعني هذا بوضوح أن القلقشندي اتخذ مقامته نموذجا يمكن أن يغني عن بقية المقامات ، وليس في مقامته قص ولا حكي، إنما هي مقالة نثرية في مدح صاحب ديوان الإنشاء مع الاشتمال على "جملة جمة من صناعة الإنشاء" ، مما يدلل بوضوح على طبيعة فهم القلقشندي وغيره لطبيعة المقامة ، ويعضد رأينا ذلك أن القلقشندي عقب مقامته بمقامة أخرى للخوارزمي وهي " وصية لكل أديب ، متيقظ أريب .. "[3]، تجري على نفس نسق مقامته .

[1] السابق : ٧٦ .

[2] صبح الأعشى ، ١٤: ١٤٥ .

[3] السابق ،١٤: ١٤٦/١٤٥

ولذا نلحظ أن جل من شرحوا المقامات كانوا من اللغويين والنحويين[1] الذين رأوا فها منجما لذهب اللغة والبلاغة .

خامسا: الغرض التعليمي للمقامة :

كان البديع يعلم التلاميذ في مسجده، وكذلك كان الحريري فقد كانت له حلقة بمسجد حيه كما أسلفنا، وكان الحريري أحيانا يترك البصرة فيذهب إلى المشان فيتبعه طلابه ، وقد خلف كتبا في اللغة والنحو كـ" درة الغواص في أوهام الخواص " ، وقد عكف طلاب الأدب واللغة على حفظ المقامات ، وتوالى عليها الشراح وكلهم يشدد على هذا الجانب اللغوي التعليمي مهملا الحكاية،وكان إعجاب القدماء به من هذا الجانب ،وندر منهم من أشار إلى تخييلها السردي ، قال عنه صاحب البداية والنهاية :" وصنف المقامات المعروفة التي من تأملها عرف ذكاء منشئها وقدره وفصاحته وعلمه "[2] ، فالمدار هنا على الذكاء والفصاحة والعلم، لا الخيال أو حبك الحادثة .

ومما قاله عنها الطقطقي :" لايستفاد منها سوى التمرن على الإنشاء ، والوقوف على مذاهب النظم والنثر ، وفيها حكم وحيل وتجارب "[3] ولذلك نجد أن أغلب شارحي المقامات ، وخاصة مقامات الحريري قد ركزوا على هذا الجانب فانكبوا على شرحها بلاغيا ونحويا ، وكان أغلبهم من

[1] انظر في شراح المقامات في كشف الظنون : الجزء الثاني :١٧٨٩ وما بعدها .

[2] ابن كثير ، البداية والنهاية ١٢ :١٩٢.

[3] انظر مقدمة مقامات الجوزي ، تحقيق وتقديم محمد نغش ، دار فوزي للطباعة، القاهرة ، ١٩٨٠، ص ١٠.

اللغويين والنحاة والبلاغيين كأبي البقاء العكبري ، وأبي الفتح مسعود بن إسماعيل ، وغيرهم[1] .

تلك هي الأسباب التي حالت في رأينا بين المقامة ، وبين تحولها لجنس سردي قصصي مثلما نجد عند الجاحظ ، أو التنوخي أوأبي حيان التوحيدي وغيرهم في قصصهم وأخبارهم .

وقد أقر كثير من النقاد بهذا الجانب اللغوي الأدبي الوصفي التعليمي الذي طغى على المقامة ، فحرمها نعمة التحول إلى فن قصصي ، فها هو شوقي ضيف يقرر بعد دراسة المقامة أن البديع " لم يكن يريد أن يؤلف قصصا ، إنما كان يريد أن يسوق أحاديث لتلاميذه تعلمهم أساليب اللغة العربية وتقفهم على ألفاظها المختارة ، فالمقامة أريد بها التعليم منذ أول الأمر ، ولعلها من أجل ذلك سماها بديع الزمان مقامة ، ولم يسمها قصة ولا حكاية ، فهي ليست أكثر من حديث قصير ، وكل ما في الأمر أن بديع الزمان حاول أن يجعله مشوقا فأجراه في شكل قصصي..ومن هنا جاءت غلبة اللفظ على المعنى فيها ، فالمعنى ليس شيئا مذكورا إنما هو خيط ضئيل تنشر عليه الغاية التعليمية "[2] ، وإلى ذلك يذهب عدد من النقاد الذين يرون أن الهدف من المقامة كان تعليم الناشئة فصيح القول ، ومدهم بغريب اللفظ .

ويلخص كل ذلك مقدم " مقامات الحريري بأن " لا ريب أن الغرض من المقامة لم يكن جمال القصص ، وإنما أريد بها قطعة أدبية فنية تجمع

---

[1] انظر شراح المقامات في : البداية والنهاية ١٣: ٨٥ ، وكشف الظنون ٢: ١٧٨٨ وما بعدها ، وغيرها .

[2] المقامة :٨/٩ .

شوارد اللغة ونوادر التركيب بأسلوب مسجوع ، كما أن أصحاب المقامات جملة لم يعنوا بتصوير الحكايات وتحليل الشخصيات ، ولم يكن هم المنشئ للمقامات إلا تحسين اللفظ وتزيينه"[1] .

وعلى نفس المنوال تنسج المعاجم الأدبية المتخصصة تعريف المقامة مركزة على هذا الجانب التعليمي، فيعرفها المعجم المفصل بأنها " أقاصيص تهدف إلى غاية تعليمية لغوية ، متخذة النسج القصصي سبيلا إليها ، ومعتمدة شتى ألوان التنميق والزخرف المصطنع مادة لبلوغ هدفها " [2] ، بل نجد بعض أولئك الذين عرفوا المقامة بأنها قصة قصيرة ، قد عادوا فأكدوا على الفرق بينها والقصة القصيرة ، فرشدي حسن الذي مر بنا تعريفه للمقامة بأنها قصة قصيرة ، قد عاد ليقول بأن " كثيرا من المقامات لا تمت إلى القصة بسبب قريب أو بعيد ، وذلك لبعدها عن مقومات القصة الحديثة"[3] ، ويوسف النور عوض الذي عرف المقامة كذلك بأنها قصة قصيرة كما مر بنا عاد فعدد لنا ما رآه اختلافا بين القصة والمقامة ، ويتمثل ذلك في رأيه فيمايلي :

أولا :

إن القاص يحتاج في فن القصة إلى تطوير أحداثه وشخصياته حتى تقدم صورة واقعية للموضوع الذي تعبر عنه ، وهو ما لا نجده في المقامة .

---

[1] مقامات الحريري ، دار صادر ، دار بيروت ، ١٩٥٨ ، مقدمة عيسى سابا ، ٧ .

[2] المعجم المفصل ، المجلد الثاني : ٩٨١ .

[3] رشدي حسن ، أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة:٢٥ .

ثانياً :

إن هذا اللون من القصص الشعبي ـ يقصد المقامة ـ لا يحتاج الكاتب فيه إلى تنمية شخصية البطل لأن القارئ على علم مسبق بأبعاد شخصيته .

ثالثاً :

إن المقامات عند البديع ترتبط بخيط واحد هو المأساة التي يمثلها أبو الفتح والتي يكشف عنها في مقامة إثر مقامة[1] .

المقامة ، إذن ، جنس أدبي قائم بذاته له خصائصه المميزة التي أفضنا في تحليلها ،وهي خصائص قد تلتقي في بعض عناصرها مع القصة القصيرة ، ولكنها تختلف عنها في خصائص أخرى كما شرحنا ، ولا غرابة في ذلك فقد نطقت المقامة بذوق عصرها ، كما تنطق القصة القصيرة الآن بذوق عصرها ونبضه المتلاحق المتسارع ، وقد استلهم هذا الجنس ـ المقامة ـ ما سبقه من أجناس سردية عند الجاحظ وغيره ، إلا أن طبيعة العصر الأدبية القائمة على التصنع البلاغي والإغراق في البديع ، واعتباره مقياس البلاغة قد أثقل المقامة بأطنان من ذهب البلاغة مما أقعدها عن القدرة على السرد وتنمية الحدث ، وافتقرت إلى الحيوية السردية التي نجدها عند الجاحظ أو أبي حيان التوحيدي . ورغم أن بديع الزمان الهمذاني قد حاول أن يمنحها نفسا سرديا ، إلا أن الحريري الذي جاء بعده قد أثقلها بفنون البديع ، وأضعف الخيط السردي فيها ، وتابعه في ذلك كثيرون اتخذوا المقامة الحريرية منوالاً ينسجون عليه .

---

[1] المقامات بين الشرق والغرب : ٥٦ .

ويلخص ذلك غنيمي هلال بالقول :" وكان يمكن أن يصبح هذا الجنس أخصب جنس أدبي في العربية، وأن يقوم مقام القصة المسرحية في الآداب الغربية ، لولا أنه انحرف عن نقد العادات والتقاليد والقضايا العامة إلى المماحكات اللفظية والألغاز اللغوية ، والأسلوب المتكلف الزاخر بالحلى اللفظية التي لا تعود على المعنى بطائل يذكر "[١] .

ولما احتوته المقامة من عناصر قصصية فقد أثرت تأثيرا كبيرا على نشأة القصة العربية الحديثة ، عندما اتخذ العديد من الأدباء من المقامة نموذجا قصصيا لهم مثلما نجد عند اليازجي في "مجمع البحرين" ومحمد المويلحي في " حديث عيسى بن هشام " وحافظ إبراهيم في " ليالي سطيح " ، ولكن القصة العربية الناشئة مالبثت أن تأثرت تدريجيا بالمؤثرات الوافدة ، واستجابت لنبض العصر ولغته ، فخلعت جلباب المقامة لتبدأ القصة رحلة جديدة على يد ميخائيل نعيمة ، والأخوين تيمور ، والأخوين عيسى وشحاتة عبيد ومحمود طاهر لاشين وغيرهم من الرواد .

[١] محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث : ٤٩٦ .

الفصل الثاني

الصورة القصصية

الصورة القصصية

يميل بعض النقاد إلى اعتبار النصوص السردية القصيرة التي تقل عن ألف كلمة صورة قصصية ، ولكن النقد الحقيقي " يفضل أن ينظر في خصائص مجموعة من الأعمال التي تسمى صورا باتفاق مقارنا إياها بالأعمال التي تسمى قصصا قصيرة ، وفي ذلك يبدو أن مقياس الطول لا يصلح دائما للتفرقة حتى من حيث الشكل الظاهري ، كما أنه غير جوهري من حيث البناء"[1].

ويشير هذا الاقتباس لعياد إلى حقيقة مهمة وهي أن الاحتكام إلى عدد الكلمات لم يعد محكا فارقا بين الأجناس السردية المتقاربة كالقصة القصيرة والمقامة والصورة القصصية ،وبعبارة أخرى فإن حجم العمل الأدبي لا ينهض دليلا على نوعه، ومن الأجدى البحث التطبيقي عبر النصوص نفسها عن الخصائص والسمات الفنية التي تحكم أجناسها الأدبية ، وتشكل بنيتها.

ولذا فإن توصيف الصورة القصصية بأنها تقل عن ألف كلمة قد أوقع النقاد في الخلط بين (الأقصوصة) أي (القصة القصيرة جدا) SHORT SHORT STORY ، وبين الصورة القصصية، فنرى عزالدين إسماعيل يعرف الأقصوصة بأنها " تدور حول مشهد صغير أو لقطة عجلى ، أو لمسة فنية ، أو لوحة يودعها الكاتب شحنة عاطفية أو انطباعا وقتيا إزاء موقف أو إحدى

[1] شكري عياد ، القصة القصيرة في مصر : ٦٢ .

مفارقات الحياة"[1] ، وهذا عين تعريف الصورة القصصية ، فالأقصوصة تمتلك كل شروط القصة القصيرة التي سبق لنا أن ناقشناها في الباب السابق كما سنرى في هذا النموذج لمحمد المخزنجي بعنوان ٢٠/١٦[2] والذي لا يزيد عدد كلماته عن المائتين والخمسين كلمة :

١٦،٢٠

ضرب ، ضرب ، ضرب ، ضرب بكراهية وغل ، والأتوبيس ينزلق على شريط الأسفلت الضيق وسط فزع الصحراء الجهمة المترامية ، لكن جوفه مكيف ، والركاب في مقاعدهم الوثيرة لا يشعرون بالقيظ في الخارج ، ولا بالمعركة في قلب عربتهم ، تدور رحاها منذ ساعتين .

منذ ساعتين ، عندما تحرك الأتوبيس على أول الطريق الصحراوي بدأ الركاب يسترخون في مقاعدهم متهيئين للرحلة الطويلة . وكان الراكب في المقعد ٢٠ طويلا بعض الشيء فغاصت ركبته في ظهر المقعد ١٦ أمامه ، وأحس الراكب في المقعد ١٦ بالنتوء المفاجئ عند ظهره ، ففهم، ولم يلتفت للوراء لينبه ٢٠حتى يلم ركبته ، بل مال هو للأمام قليلا ورجع مندفعا بظهره ضاربا ظهر المقعد ، فسحب ٢٠ ركبته . وأخذ الأمر يتكرر كلما نسي ٢٠ ، وأحس ١٦ ، ثم تحول الأمر إلى أخذ ورد أشبه شيء بلعبة ، واستحالت اللعبة إلى اشتباك متواصل بين راكبين لا يرى أحدهما الآخر .

[1] علي عبد الخالق ، الفن القصصي :٣٩ .

[2] محمد المخزنجي ، مجموعة رشق السكين ،مختارات فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤، ص ١٠٤.

ضرب . ضرب . ضرب . ضرب بالركب والظهر والقبضات والمرافق ، ضرب مكتوم ومستور وأعمى منذ أربع ساعات وعشرين دقيقة ، وفي الثانية الأولى من الدقيقة الحادية والعشرين تكت "سست" المقعد ١٦ تكتين متتاليتين ، وفي الثالثة تهاوى منهارا إلى الخلف بالقاعد فيه ، على القاعد وراءه . وعندما تلاقت عيون ١٦ ، ٢٠ قال أحدهما : " لا مؤاخذة" ، فرد الثاني :" ولا يهمك " .

وكان عليهما أن يكملا الرحلة الطويلة التي تبقى نصفها شبه مصلوبين على ظهر المقعد المكسور: ١٦ لا يركن ظهره مخافة أن يهوى به ، و٢٠ يمسكه حتى لاينهار عليه .

•

لا يتعدى هذا النموذج المائتين والخمسين كلمة ، ولا يتجاوز عدد حروفه الألف ، ولكنه يظل قصة قصيرة مالكة لزمام كل شروطها : اللغة المكثفة المختزلة التي لاتعرف الاستطراد أو الثرثرة ، والموقف العابر الهامشي الذي لا يكاد يلتفت إليه أحد ولم تلتقطه سوى عين القاص الخبيرة التي حققت هنا حلم تولستوي :" الكاتب الجيد هو الذي يستطيع أن يكتب قصة كاملة من شجار عابر في الطريق " .

يمتلك هذا النموذج أيضا سرده التعاقبي المتصاعد الذي يرويه راو محايد ، غير مشارك ، لم يبن عن موقفه الحقيقي ولو بابتسامة ساخرة ، لم يعظ ولم يقدم لنا درسا أخلاقيا دسما ،ولم يقل حرفا عن نوازع الشر الخفية

في الإنسان المتوارية خلف قناع تحضره الاجتماعي الزائف ، حكى الراوي بحياد كأن المشهد هنا منقول عبر كاميرا مثبتة فوق الراكبين .

يزدهي هذا النموذج أيضا بلحظة تنويره التي انبثقت في النهاية عندما انهار المقعد ١٦ واكتشف القارئ عبث ما كان يصنعه هذان الشخصان العاقلان ، والحضيض الذي انحدرا إليه ، ونفاقهما المبطن بالجبن : "عندما تلاقت عيون ١٦، ٢٠ قال أحدهما :" لا مؤاخذة" ، فرد الثاني :" ولا يهمك ".

بنيت هذا القصة القصيرة جدا أو الأقصوصةبإحكام،وامتلكت سمات القصة القصيرة التي أفضنا فيها في الصفحات السابقة : اللغة المكثفة المختزلة، الحبكة المحكمة، بناء الحدث ، لحظة التنوير، وغيرها ، ويمكن القول هنا إنَّ الدافع الذي يدفع القاص إلى كتابة الأقصوصة المكثفة يختلف عن دافع كتابة القصة القصيرة شيئا ما ، يقول القاص محمد المخزنجي:"لقد بدأت القصة القصيرة جدا عندي تحقيقا لدافع عميق يستجيب لنزقي ورغبتي في الغناء السريع ونيلي لإسعاف عاطفي أسرع ، وقد تكون النقلة من الشعر إلى النثر هي السبب"[١].

وقد سبق لأندرسون أمبرت أن تحدث عن القصة القصيرة بالقول:"يضغط القصاص مادته لكي تعطيه وحدة نغم قوية يضغط القصاص مادته ، لكي يعطيها وحدة نغم قوية : أمامنا عدد قليل من الشخصيات ، وشخصية واحدة تكفي ، ملتزمين بموقف نترقب حل عقدته بفارغ الصبر .. ويضع القصاص النهاية فجأة في لحظة حاسمة "[٢] ،

---

[١] محمد المخزنجي ، تجربتي في كتابة القصة القصيرة جدا ، مجلة الفيصل ، العدد ٢١٠ ، مايو /يونيو ١٩٩٤ ، ص ٧٠.

[٢] الطاهر أحمد مكي ، القصة القصيرة دراسة ومختارات : ٧٣ .

فالأقصوصة هنا تحقق حلم أمبرت، حتى ليمكن القول أن الأقصوصة هي القصة القصيرة في صورتها المثلى .

أما الصورة القصصية فتختلف عن ذلك اختلافا بائنا ، ولإيضاح ذلك ، سنعرض لهذا النموذج للأديب السوداني أحمد الطيب أحمد ،وهو بعنوان " يوم الجمعة في قريتنا "[1] .

النص :

في قريتنا رجال ، وفيها نساء طبعا ، وإلا لا تكون قرية إذا لم يكن فيها من كل زوجين اثنين!!.. فيها النساء الخيرات ، وفيها الرجال الأخيار " العجيبو الأطوار" ، ولو قد استطعت لخلدتهم جميعا بالكلمات ، ولحدثتكم عنهم جميعا ، في قريتنا مثلا رجل صامت .. لكنه صامت ضحوك بسام ، يحبه الناس أجمعون ـ والسبب الأول أنه يطعمهم جميعا ، فقد أتاه الله بسطة في الرزق.. ففي كل جمعة ينتشر أبناؤه السبعة في القرية ويوسوسون للرجال والشباب ..

ـ أبوي قال ليك تتغدى معنا اليوم بعد الصلاة .

ـ كدي؟ سمح ! كتر خيره .

وينفض المصلون ثم يتجهون إلى بيت الصامت الضحوك ، ويأكلون ، والأعمى معهم ، يغني لهم ويقص عليهم أقاصيص البحر وحكايات النوتية ،

---

[1] أصوات وحناجر ،أحمد الطيب أحمد، جمع وتقديم عثمان حسن أحمد ،دار جامعة الخرطوم للطابعة والنشر ، ١٩٧٥، ص ٣٢٩ .

والمقالب التي أشربها إخوانه في البحر منذ قديم . وذلك لأن البحر منذ قديم نائي الشطوط غريق ، ونستمع لحكاية دفع الله الريس الأعمى الدقيق الجسم الذي يصيح:

- " يعني معناها .. المركب دي دايرا ليها جر ... هوي يا النواتية يعني معناها أنتو أولاد ..."

ويمضي الفنان القصاص الأعمى في أقاصيصه ، والخلق يأكلون ويضحكون ، والرجل الباسم يسبغ عليهم من صحبته وكرمه وضحكه .

وفي قريتنا ناس موسرون ، والموسرون المحسنون في كل قرية يغدون الناس يوم الجمعة ... ."

•

يقترب هذا الشكل كثيرا من القصة القصيرة ، لكننا نستطيع أن نضع يدنا على بعض السمات التي تشكل محكا فارقا بينه والقصة القصيرة .

أول ملمح من ملامح هذا النموذج الذي أوردناه اهتمامه بعنصر السرد أو الحكاية دون اهتمام بتطوير الحدث تطويرا تصاعديا إلى ذروة تكشف عن لحظة تنوير ، فالسرد هنا يقدم لنا قطاعا عرضيا ، أي لوحة ، ولكنه لا يستبطن هذه اللوحة عمقا فالتمدد هنا أفقي وليس رأسيا إن صح التعبير، والشخصية التي يقدمها أحمد الطيب لنا هنا هي شخصية ممثلة لعينة في المجتمع ، إنها شخصية موصوفة من الخارج من وجهة نظر الكاتب الذي

يمدحها أو يدينها دون أن يترك الفرصة للقارئ لتكوين انطباعه الخاص ،فهي لا تصنع حدثها الخاص بها ، إنما الحدث جاهز ومعد سلفا لتمضي الشخصية إلى الجهة التي حددها لها الكاتب سعيا وراء إشادة أو إدانة أخلاقية أو اجتماعية ، ومن ثم فإن حوار هذه الشخصية في الغالب لا ينبع من ذاتها ، إنما هو حوار الكاتب الذي يشي بثقافته وموقفه ، ويكشف فيه عن شخصيته وميوله وأفكاره، على عكس القصة القصيرة التي تتمتع فيها الشخصية بالحرية الكافية للتعبير عن ذاتها وأفكارها وميولها دون أي تأثير مباشر من الكاتب، وتتبع دوافعها من ذاتها .

على مستوى اللغة فإن هذه الصورة القصصية ـ نجازف الآن بتسميتها هكذا ـ ينقصها التركيز والاقتصاد اللغوي والتكثيف الذي يسم القصة القصيرة ، ومن ثم فإن الاستطراد والتفاصيل العديدة التي لا تعمق الحدث بل تؤيد وجهة نظر الكاتب تعد هامة للصورة ، لأن الصورة تتركب أساسا من التفاصيل الصغيرة ومن هنا تأتي بساطة اللغة وتقريريتها ، فاللغة في الصورة القصصية هي في الغالب لغة تقريرية ، وليست لغة تصويرية ، فكاتب الصورة يصف لنا الحدث من الخارج وليس من الداخل، فهو يكتفي بوصف الشخص هنا بأنه كريم وموسر وصامت وضحوك .

تهدف الصورة بإلحاح لغرض اجتماعي أو أخلاقي ، قد يكون المقال مكانه الأرحب ، ولكنه الاستعانة بالصورة هنا يكون وسيلة مضمونة لجذب القارئ الهارب من جفاف المقال، واستمالته بالحكاية .

يهيمن الوصف في الصورة القصصية على السرد ، وبتعبير تودوروف يهيمن الخطاب على التاريخ، إذ يقسم تودوروف بناء القصة ـ كما ذكر من

قبل ـ إلى وحدتين أساسيتين هما : التاريخ والخطاب ، ويتسم التاريخ بالسرعة في إيقاع الحدث بحيث يختصر الزمن بكل شسوعه في بضعة أسطر ، أما الخطاب فيتوقف فيه الحدث عن التعاقب ، وقد تستحيل الكتابة في هذه الحالة إلى " إنشاء يتكئ على مقدرة الكاتب على الوصف والتشبيه والاستعارة والكناية .. والنعوت المتعاقبة "[1] .

ورغم إمكان وضع يدنا على خط درامي ضعيف في الصورة القصصية السابقة لأحمد الطيب ، إلا أنه خط لا ينبع من أزمة حقيقية ولا يفضي إلى لحظة تنوير ، أما القصة القصيرة فهي"بنت اللحظة المأزومة ، اللحظة التي تقف فيها الشخصية القصصية أمام مفترق ، أمام مصير محدد ، وانفجار هذه اللحظة هو انفجار للحدث القصصي ، ومن المرجح أن هذا ما يشكل الصدمة بالنسبة للقارئ لأنه يتوقع شيئا ، ويجد نفسه أمام شيء آخر مختلف جدا "[2] ، من هذه الأزمة ينبع التوتر في القصة القصيرة ، أما الصورة القصصية فهي خلو من هذا التوتر لافتقارها أساسا للأزمة .

عبر تحليله لصورة قصصية لتورجنيف بعنوان " لجوف" ـ وهو اسم قرية روسية ـ يقدم شكري عياد عونا ثمينا للباحث في التفرقة بين القصة القصيرة ، والصورة القصصية ، فقد وضع عياد يده على عدد من الفروق المهمة بين القصة القصيرة والصورة القصصية يمكننا تلخيص أهمها فيما يلي[3] :

---

[1] سعيد السريحي ، تطور البناء الفني في القصة القصيرة في دول مجلس التعاون : ١٢/١٣ .

[2] حنا مينة ، القصة القصيرة والدلالة الفكرية : ٢٩/٣٠ .

[3] انظر في ذلك :شكري عياد، القصة القصيرة في مصر :٦٢ .

- إن الدرامية تعطي القصة القصيرة وحدتها البنائية الكاملة ، بينما تفتقر الصورة القصصية إلى الموقف الدرامي الذي ترتفع نحوه الشخصيات والأحداث ، ويعمق وحدة الانطباع ، ويهيمن على ما تحتويه القصة القصيرة من تفصيلات .
- تمس الصورة منطقة من الشعور أقل عمقا من المنطقة التي تمسها القصة القصيرة ، فبينما تمس الأخيرة منطقة التأثير التي يمتزج فيها التفكير بالانفعال على مستوى واحد تقريبا ، فإن الصورة تظل وثيقة الصلة بالملاحظة التي يمكن أن تكون مجرد بداية لإثارة التفكير والانفعال .
- الصورة القصصية عمل أدبي أولي قليل الاستيعاب ، قليل التعقيد ، تبدو قلة استيعابه واضحة إذا قورن بالرواية التي تمتد زمانيا ومكانيا وتتسع لحيوات كاملة ،وهو قليل التعقيد إذا قورن بالرواية والقصة القصيرة معا ، فهي لا تلقي بالشخصية في غمار الأحداث ، فالأحداث في الصورة القصصية تروى أو توصف ولا تمثل .
- لأن الصورة تبنى على الملاحظة فهي تبنى على التناسب والتقابل بين أجزاء الموضوع، ومناط القوة فيها هو دقة الملاحظة والتسجيل ، واكتشاف الوقائع والنماذج لا استبطان الواقع وتفسيره.
- تقدم الصورة القصصية منظرا وصفيا مقيدا برؤية الراوي وفهمه ، منظرا وصفيا لا يستطيع أن ينهض أمامنا معتمدا على قوته الخاصة ، فحتى لو اعتمدت الصورة في بنائها على مأساة ، فإنها تظل مأساة مرسومة من بعيد ، من مسافة . وحساسية الكاتب المرهفة ،ومهارته الفنية هي التي تباعد بينه وبين تحويل الصورة القصصية إلى تقرير فج ، وإكسابها طابعا دراميا حركيا.

ويمكن للباحث أن يضيف عددا من الفروق الأخرى التي تعمق الاختلاف بين القصة والصورة القصصية وتتمثل فيما يلي :

- هيمنة الخطاب على التاريخ في الصورة القصصية إذا استخدمنا مصطلحات تودوروف ، أي هيمنة الوصف على السرد .
- تداخل السرد مع فن المقال الذي يركز على التحليل الفكري ، واستخلاص القوانين العامة ، والخروج بنتائج فكرية تقنع القارئ .
- تشتغل الصورة القصصية على النمط ، لا على الفرد ، فهو تنزع لاختيار فرد يمثل نمطا اجتماعيا معينا مثل الفقير ، الأرملة ، لتفضح من خلاله ، وبسرعة ، الخلل الاجتماعي الكامن في وضعه الحالي ، والمطالبة بتصحيحه ، فهي لا تستقصى حال الفقير مثلا باعتباره ذاتا إنسانية مختلفة عن غيرها ، ولا تستبطن هذه الذات لتبرز اختلافها عن غيرها ، بل لتبرز تماثلها مع غيرها من النماذج المشابهة .

وقد انتبه الناقد معاوية محمد نور في فترة مبكرة تعود إلى أوائل الثلاثينيات إلى الاختلاف الكبير بين القصة القصيرة كما قرأها في أصولها عند تشيخوف وموباسان وغيرهم ، وبين ما كتبه محمد تيمور في كتابه " ما تراه العيون " فذهب إلى أن قصص محمد تيمور " إن صح أنها قصص هي ملاحظات وتجارب شخصية يقصها المؤلف في ضمير المتكلم ، فهي أن تسمى مقالات أقرب من أن تسمى قصصا ، ذلك لأن فكرة القصة هي ألا يظهر المؤلف فيما قص " ، وذهب معاوية إلى أنها مقالات اجتماعية وملاحظات ومشاهدات كما ذهب إلى أن " صندوق الدنيا" لإبراهيم المازني ليس قصصا بالمعنى المفهوم للقصة القصيرة SHORT STORY " وإنما هي

أحاديث ذاتية وخواطر نفسية وضعها الكاتب في قالب فكه جذاب [1] ، وأثنى على ما كتبه محمود تيمور باعتباره قصصا حقا ،وقد سمى معاوية نور ما يكتبه المازني في إحدى مقالاته بالأحاديث القصصية [2] .

وقد فرق معاوية في إنتاجه الأدبي بين القصة القصيرة والصورة القصصية ، فقد سمى أعماله الأدبية بـ"صور وأقاصيص سودانية " ، فوضع في القصص " المكان " و " ابن عمه " و" إيمان" و غيرها ، بينما وضع في الصور " في الخرطوم : خواطر وذكريات محزونة " ، و" أم درمان : مدينة السراب والحنين " ، وغيرها .

بهذا الفهم نستطيع أن نخرج العديد من النماذج التي تقدم على أنها قصص قصيرة من دائرة القصة القصيرة ونلحقها بالصورة القصصية دون أن يعني ذلك التقليل من قيمة الصورة القصصية فهي جنس أدبي قائم بذاته ، وكثير من الأعمال الأدبية الأولى التي واكبت بدايات النهضة الأدبية في هذا القطر أو ذاك من أقطار الوطن العربي ، ووسمت بالضعف أو السذاجة الفنية أو التفكك هي أعمال جنى عليها النقاد الذين حاولوا حشرها في قالب القصة القصيرة رغم عدم تبلور سمات القصة القصيرة في ذلك الوقت ، وإلحاق مثل هذه الأعمال بالصورة القصصية ، أو الصورة القلمية – PEN PORTRAIT التي تكتفي بتقديم وصف لما هو أمامها عن طريق تصوير المشهد تصويرا دقيقا يقوم فيه الوصف مقام السرد ، يمكن أن يسهم في رد الاعتبار إلى الصورة القصصية أو القلمية وقراءتها بصورة أفضل .

---

[1] دراسات في الأدب الحديث : ٧٨ .

[2] السابق : ١٠١ .

الباب الثالث

البنية الدلالية للخطاب السردي

الفصل الأول

بناء الشخصية

مفهوم الشخصية وأنواعها

تبنى القصة على حدث يحتاج إلى محدث أو فاعل بالضرورة ،فالحدث "هو تصوير الشخصية وهي تعمل "كما مر بنا ، والحدث والشخصية مرتبطان ارتباط العلة بالمعلول ، وحتى في القصص التي تبنى على بطولة الحيوانات أو الجمادات ، فإن الكاتب يحتاج إلى مهارة خاصة لتصوير شخصيات هذه الحيوانات وطريقة سلوك البشر إزاءها ، وإحدى سمات هذه المهارة أن يكون الحدث نابعا من الشخصية ، وليس موصوفا من الخارج أو مفروضا عليها ، كما تتجلى هذه المهارة في أن يجعل القاص شخصياته نابضة بالحياة ، وليست صورة ذهنية عن أفكار الكاتب وآرائه .

كان اليونان القدماء - في حمى النهضة المسرحية العارمة التي أشعلها رواد المسرح اليوناني سوفكليس(٤٩٥ق.م ـــ ٤٠٦ق.م) وأسخيلويس ويوربيدس - أول من استفاض في تحليل الشخصيات ، وقد كان أرسطو سباقا في حديثه عن الشخصية عندما تحدث في فن الشعر عن مواصفات بطل المأساة ، وطبيعته النبيلة الجليلة[١]

فما الشخصية ؟

يعرف المعجم الشخصية CHARACTER بأنها :"أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية"[٢]، والأفضل أن

[١] انظر فن الشعر : ٢٠ وما بعدها .

[٢] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مادة الشخصية :٢٠٨ .

نقول تصنع الأحداث لأن عبارة تدور حولهم تنقصها الدقة ، وتوحي كأن الأحداث موصوفة من الخارج .

وأبعاد الشخصية في الخطاب النقدي الكلاسيكي الذي انحدر إلينا منذ عصر المسرحية اليونانية والتي كان لزاما على الكاتب أن يصورها في الخطاب السردي والمسرحي هي :

١. **البعد الجسدي**:

وفيه يجلو الكاتب الصفات الظاهرية لشخصيته من حيث الملامح الجسدية المميزة كالطول والقصر واللون والسن والبدانة والنحافة .

٢. **البعد الاجتماعي**:

وفيه يجلو الكاتب الوضع الاجتماعي لشخصياته ، وطبيعة علاقتها مع وسطها الاجتماعي هل هي علاقة عداء أم وئام أم صراع ، وطبيعة هذا الصراع ، وثقافة الشخصية ، وكل ما يتصل بحياة الشخصية الاجتماعية .

٣. **البعد النفسي**:

ويعنى بتصوير الشخصية من الداخل ، أي تصوير ميولها وهواجسها وأفكارها وسلوكها وموقفها النفسي من الوسط الذي تعيش فيه .

وقد يستغني الكاتب عن واحد أو أكثر من هذه الأبعاد ، ولكن البعد النفسي للشخصية يجب أن يكون حاضرا بكثافة لأنه الذي يلقي الضوء على دوافعها وغاياتها ، ويمنحها تميزها .

أما البعد الجسماني فقد يستغني عنه الكاتب إذا لم يكن داخلا في نسيج السرد ، أي إذا لم يكن له علاقة وثيقة بمسار الأحداث ، فنحن لا نعرف شيئا عن الصفات الجسدية للشاب في "أوراق شاب عاش منذ ألف عام" مثلا لأن هذه المعرفة لن تزيدنا شيئا ، ونقصها لن يعوق حركة الحدث .

ويمكن أن نقسم الشخصيات حسب الدور الذي تؤديه في الخطاب السردي إلى :

الشخصية الرئيسة :

وهي الشخصية المحورية في القصة ، وعليها يقع عبء بناء الحدث الرئيس وتنميته اعتمادا على صفاتها ، وقد كان يطلق على مثل هذه الشخصية مصطلح البطل ، ولكن هذا المصطلح انسحب تدريجيا من الخطاب النقدي بسبب التغيرات التي انتابت الشخصية الرئيسة ولا سيما في القصة القصيرة ، فمصطلح البطل HERO يشير أصله إلى الشخصية الأسطورية التي تمتاز بقوتها الخارقة ، ومهارتها التي تميزها عن سائر البشر كهرقل وأخيل في الأساطير اليونانية القديمة ، ويشير أيضا إلى الشخص الرئيس الذي يتعاطف معه المتلقي في صراعه مع القوى الشريرة [1] ، ولكن هذا النوع من الأبطال قد أخلى مكانه لـ (اللابطل) ANTI-HERO ، وقد آثر معجم المصطلحات العربية أن يطلق عليه مصطلح البطل المزيف وعرفه بأنه " يمثل بطلا مجردا من صفات البطولة ، ويتميز عادة بدناءة النفس والجبن وعدم تقيده بالمثل العليا ، عن وعي أو غير وعي "[2] ، ولكن

---

[1] معجم المصطلحات العربية، مادة البطل : ٧٨ .

[2] معجم المصطلحات العربية ، مادة البطل المزيف ، نفس الصفحة .

(اللابطل) في رأينا أوسع مفهوما من ذلك ، فهو لا يتميز بدناءة النفس ، وسقوط الهمة ، والصغار إلى آخر هذه النعوت التي تنزع عنه قيمه الإنسانية ، بل المعني به أساسا ذلك البطل الذي كف في الخطاب الأدبي الحديث عن بطولاته الشاهقة مكتفيا بدور الشاهد أو الضحية ، وانسحق تحت رحى أزماته الوجودية والواقعية ، وتزلزل بشكوكه ووساوسه الحادة التي لا يني يطرحها على الذات والعالم حيث لاإجابات جاهزة سلفا ، فهذه الشخصيات المهزومة ، المنكسرة ، لا يمكن أن تكون أبطالا بالمعنى القديم للبطولة الذي وضحه أرسطو في تنظيره للمأساة.

ويجب أن تتميز الشخصية الرئيسة كغيرها من الشخصيات بالإقناع الفني ، أي باستقلالها وحريتها وانبثاق الحدث من داخلها دون توجيه من القاص الذي يقف بعيدا مراقبا انتصاراتها دون تهليل ، وإخفاقاتها دون دموع، زاجا بها في غمرة وسط اجتماعي يعكس صراع الشخصية معه ، وحتى يكتمل لهذه الشخصية إقناعها الفني فمن الأجدى أن تكون شخصية نامية[١] متطورة حسب تطور الأحداث ، بحيث يستشف المتلقي ملامحها رويدا رويدا بتنامي السرد ، ومن هنا يكون المتلقي قاصا آخر يساهم في بناء الشخصية ، والشخصية النامية شخصية غنية معقدة ، ذات عمق نفسي ، مؤثرة ، ومشتملة على عناصر الصراع والصدام مع الواقع.

[١] يطلق بعض النقاد على الشخصية النامية الشخصية المكثفة ، بينما يدعوها عبد الملك مرتاض بالشخصية المدورة ذاكرا أنه قد استلهم ذلك من التراث العربي من رسالة التربيع والتدوير للجاحظ ، ومن ثم يستنتج أن العرب قد عرفوا هذا الضرب أو تمثلوه على نحو ما ، والذي فات على مرتاض أن صفة التدوير للشخصية هنا هي صفة جسدية أطلقها الجاحظ على أحمد بن عبد الوهاب الذي كان قصيرا مدورا ، وليس للمصطلح أدنى علاقة بالشخصية الكثيفة أو النامية.

وتبلغ الشخصية النامية ذروة تطورها وغناها عندما تكون شخصية مزدوجة أو مركبة. والشخصية المزدوجة هي التي تحتوي على جانبين متباينين أو أكثر ، فهي تجمع بين السمو والضعة ، بين الخير والشر ، ويمكن التمثيل لمثل هذه الشخصية بالعديد من النماذج ، ففي الخطاب الروائي يمكن أن نمثل لها بشخصية "راسكولنيكوف" في "الجريمة والعقاب" لدستويفكسي ، أو شخصية "مصطفى سعيد" في "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح ، وغيرهما من الشخصيات المزدوجة ، أما في الخطاب القصصي القصير فقد سبق لنا أن توقفنا عند شخصية " طيفور الكبجابي " لمحمد المهدي بشرى في قصة " روايات شهود تاريخ طيفور الكبجابي" التي تمثل نموذجا دالا لهذا النوع ، حتى أن القارئ ينتهي من القصة دون أن يستطيع تصنيف الشخصية .

أما الشخصية المسطحة أو البسيطة فهي شخصية جاهزة سلفا ، وغير متطورة بتطور الحدث فهي"تولد مكتملة على الورق لا تغير الأحداث طبائعها ، أو ملامحها ، ولا تزيد أو تنقص من مكوناتها الشخصية ، وهي تقام عادة حول فكرة ، أو صفة كالجشع ..أو الأنانية "[1].

ويمكن لهذه الشخصية أن تكون نموذجا باهرا يدهشنا ببساطته ، وقدرة الكاتب على تجسيد هذه البساطة مثل شخصية "الزين" في رواية "عرس الزين" للطيب صالح ، أو شخصية "ماريا" في قصة " الطين "جيمس جويس ، وتحتاج مثل هذه الشخصية إلى عبقرية خاصة حتى لا تتحول إلى نمط جاهز. ونرى أن القصة النابعة من فكرة بعينها ، أو شخصية جاهزة

---

[1] أحمد أبو السعود ، فن القصة ،ط١٩٥٩،١ ، ص١٠ .

تحتجز أفق تلقي النص وفق رؤية أحادية تقلل من ثراء النص ، فالنص المنطلق من أفكار بعينها ينتفي بانتفاء هذه الأفكار، فشخصية ابن إياس مثلا في في قصة الغيطاني" المقتبس من عودة ابن إياس إلى زماننا" شخصية مسطحة مرسومة من الخارج وفق فكرة النقد الاجتماعي للمتغير الحضاري، والمقارنة المستمرة بين الماضي والحاضر ، وإبداء الدهشة من المخترعات العصرية ، وهي فكرة قد استنفدت منذ" حديث عيسى بن هشام "لمحمد المويلحي وغيرها .

وقد نبعت إشكالية هذه الشخصية وتسطحها من انحياز الغيطاني في هذه القصة بشكل واضح إلى التاريخ وإدانة الحاضر ، فهو موقف فكري ارتدي عباءة ابن إياس ليلقي بعظاته عن العصر،ويناقش قضية القديم والجديد مثلما عرض المويلحي حيرة "الباشا المنيكلي" إزاء الاختراعات العصرية ودهشته إزاء كل جديد .ولم يع الغيطاني طبيعة الاختلاف بين العصرين: عصر ابن إياس والعصر الحديث اختلافا بائنا ، كما لم يتنبه إلى أن عصر ابن إياس لا يشكل مفارقة عميقة مع عصرنا الحاضر في الثيمة التي اختارها الغيطاني ، وهي ثيمة الهزيمة القومية ، فعناصر الهزيمة كامنة في العصر المملوكي بصورة أقسى من الحاضر .

والشخصية السطحية ذات البعد النفسي الواحد والذي يسهل على القارئ التنبؤ بكل أفعالها تأتي مخططة ذهنيا من القاص وفقا لفكرة ، فهي ليست شخصية من لحم ودم نحسّ الحياة تضطرم بين جوانحها . وفي هذه الحالة بدلا من أن يقوم السرد بوظيفته الأساسية وهي تنمية الحدث وتصعيده ، يكتفي بوظيفة أخرى وهي حشد الشواهد التي تؤيد صحة

الفكرة : لقد تم بناء الحائط القصصي سلفا ، ولم يتبق سوى تغذيته ببعض قطع الآجر الصغيرة لتدعيم البناء .

ولا يحتاج هذا النمط من الشخصيات إلى جهد كبير في بنائه فالكاتب ـ كما يقول محمد يوسف نجم ـ يستطيع بلمسة واحدة أن يقيم بناء الشخصية التي تخدم فكرته دون الحاجة إلى تقديم وتفسير وتحليل ،وعادة ما يجد القارئ في مثل هذه الشخصيات بعض أصدقائه ومعارفه الذين يقابلهم كل يوم[1] .

الشخصية المسطحة ، إذن ، هي الشخصية ذات البعد الواحد الظاهر للعيان ، على عكس الشخصية المتطورة ذات الأبعاد النفسية المتعددة ، والغنى الداخلي الذي يسلمها إلى الصراع:الداخلي والخارجي .

وقد لاحظ البعض أن للشخصية المسطحة دورا مهما في الخطاب القصصي لأنها قد تبعث الراحة في نفوس القارئين لطبيعتها التي تتسم بالقبول ، والاستعداد لمتابعة مجريات الأمور والأحداث ، في عمل تتلاحق فيه أنفاس القارئ للوصول إلى لحظة التنوير، كما لاحظ أن القصص التاريخية ، والبوليسية ، وقصص المغامرات تحفل بالكثير من الشخصيات الثابتة البسيطة [2].

وتتحدر الشخصية النمطية CHARACTER TYPE من إهاب الشخصية السطحية ، وينطبق عليها ما ذكرناه في تحليلنا للشخصية السطحية ،

---

[1] انظر فن القصة : ١٠١ .

[2] انظر : نصر محمد عباس ، البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ١٩٨٣

ولكنها تدل عادة على نمط معين من الناس كشخصية الصديق الوفي ، والخادم المخلص ، والمرأة اللعوب . ويعرف المعجم الشخصية النمطية بأنها "شخصية القصة أو المسرحية التي تظهر فيها صفات مجموعة من الناس متماثلين في السمات .. أو فئة من الناس يتصفون بصفات واحدة كالبخلاء مثلا ، على ألا تكون هذه الشخصية ذات أعماق تميز أفرادها عن غيرهم من آحاد الناس "[1] ، وتحويل الشخصية إلى نمط يجعل القصة القصيرة أقرب للصورة القصصية التي تصور الشخصية من الخارج، ويلغي عنها الجدة ، فهي المرحلة الأكثر انحدارا من الشخصية السطحية لأنها تسلب الشخصية التوتر اللازم لتفاعلها مع الأحداث .

ولكن الشخصية لم تعد تحتل ذلك المقام الرفيع الذي احتلته سابقا ، أو ترسم بهذه الصورة المدرسية التي تراعي أبعادها الثلاثة حرفيا ، فبسبب التغييرات التي طالت الأجناس الأدبية، وبروز الراوي المشكك ، والراوي الذاتي الذي يروي الأحداث من وجهة نظره لم تعد الشخصية ترسم بكامل تفاصيلها ، بل يراق ظل من النسبية والتشكيك عليها. ويرى عبد الملك مرتاض أن الرواية التقليدية كانت تعامل الشخصية على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي ، فتصف ملامحها، وقامتها ، وصوتها ، وملابسها إلخ إلخ ، وأنها كانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب كلاسيكي مثل بلزاك ،وأن العناية برسم الشخصية ، أو رسم بنائها في العمل الروائي ، كان له ارتباط بهيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية من

[1] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مادة الشخصية النمطية : ٢٠٩ .

وجهة ، وهيمنة الأيديولوجيا من وجهة أخرى[1] ، وقد برز بعد ذلك اتجاه الروائيين الجدد الذين يسعون للتقليص من دور الشخصية في النص الروائي، كما نجد عند كافكا و ناتالي ساروت وجيمس جويس وفرجينيا وولف وغيرهم[2] .

وهي ملاحظة يمكن سحبها على القصة القصيرة ، بل إن القصة القصيرة أحق بها لأن طبيعة القصة القصيرة في تركيزها على شريحة من الحياة في لحظة أزمة لا تحتمل تصوير الشخصية المتكاملة ، فهي تصور الشخصية من خلال لحظة مفصلية ومحورية في حياتها ، ولا تعنى برسم حياتها على مدى أزمنة طويلة كما تفعل الرواية عادة ، ومن ثم لا يضئ كاتب القصة القصيرة شخصيته الرئيسة إلا بالقدر الذي يسهم في الكشف عن هذه اللحظة وتعميقها .

أما السبب الآخر فهو " استحالة الوصول إلى الحقيقة أو الحقائق الخاصة بالنفس البشرية عن طريق تتبع حياة الفرد ، أو رصد حالته النفسية، ولكن يمكن الاقتراب من هذه الحقيقة بإدراك عدد من اللحظات النفسية ذات الدلالة الخاصة ، فالفرد ليس شخصية واحدة بل عدة شخصيات ، بل إن بعض المدارس النفسية مثل المدرسة السلوكية ترى أن

---

[1] عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية : بحث في تقنيات السرد ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ، ديسمبر ١٩٩٨ ، ص ٨٦ .

[2] السابق : ٨٧ وما بعدها .

الشخصية مجرد افتراض ورثناه عن الأسلاف في العصور الوسطى ، ولا يمكن إثباته في ذاته [1] .

ولعل الإلحاح على رسم الشخصية بكل أبعادها في قصة قصيرة هو الذي أفسد بعض قصص عثمان على نور الذي لم يع أن على القاص أن يركز على اللحظة الحاضرة نافيا كل ما لايساهم بشكل مباشر في إثراء هذه اللحظة ، فهو في العديد من قصصه يصر على رسم الشخصية كاملة ، وبصورة تقريرية ، فقصة مثل " بعد أسبوع "[2] تبدأ من ذروة الحدث :

كان يبدو كالمجنون .. بل إن سائق التاكسي ظنه مجنونا فعلا عندما رآه يخرج من باب حديقة الريفيرا ، وهو يأتي بحركات هستيرية من يديه ، وكأنه يكسر رقبة شخص ما ، وسمعه يقول لنفسه بصوت مرتفع مشحون بالغضب :

" بعد أسبوع ، بعد أسبوع واحد يا مجرمة " .

لكن بعد هذه البداية العالية بسطور قلائل يفاجئنا عثمان علي نور بهذه الكلمات " هو من أبناء الشمالية ، أتم دراسته الثانوية بمدرسة دنقلا ، كانت شهادته تؤهله لدخول الجامعة " ثم يذكر أن والده ميسور الحال ، وأن هذا الشاب رجل فاضل فهو يعيش حياة مستقيمة لا يدخن ، ولا يسكر ، ولا يقرب النساء إلخ إلخ..وكل هذا لا يغني اللحظة الحاضرة في شيء ، بل إنه يضيع وحدة الأثر المبتغاة .

---

[1] محمد عناني ، الأدب وفنونه : ١٣٩ .

[2] مختارات من الأدب السوداني : ٢٠١ .

الشخصية الثانوية :

وهي الشخصية المشاركة في نمو الحدث ، وبلورة معناه ، وهي ثانوية لأنها أقل تأثيرا في الحدث القصصي ، وإن كان هذا لا يمنعها من المساهمة في تحديد مصير الشخصية الرئيسة ، أو التأثير على اتجاهاتها ، ويرى بعض النقاد أن القصة القصيرة لا تتسع بطبيعتها للشخصيات الثانوية فهي " تتمحور حول شخصها المفرد ، أو حول شخصين مفردين ، لأنها غير قابلة للاستيعاب الشخصاني [أي استيعاب عدد كبير من الشخصيات، لئلا تتشتت اللقطة ، ويعجز القاص عن إنماء الشخوص الكثيرة "[1] ، فالشخصية المفردة هي قوام القصة القصيرة ، وطبيعة القصة القصيرة قائمة على التكثيف والاختزال والتركيز على موقف واحد لشخصية في إحدى حالاتها في لحظة كشف مع إشباع هذا الموقف والمحاذرة من إغراء الانفلات من محيطه [2].

ولكنا نرى أن الشخصيات الثانوية قد تحضر بكثافة في القصة القصيرة من أجل تعميق أزمة البطل كما نجد في قصة " الحبل "[3] لجي دي موباسان ، وفي هذه القصة يؤدي الاتهام القاسي لمستر هوشكورن بسرقة محفظة ، وإجماع سكان المدينة على السخرية منه كلما حاول أن يوضح لهم قصته، يؤدي كل ذلك إلى جنونه ، ثم موته .

---

[1] حنا مينه ، القصة والدلالة الفكرية ، ٧٩ .

[2] انظر السابق : نفس الصفحة .

[3] انظر نص للقصة في :القصة القصيرة دراسات ومختارات ، الطاهر أحمد مكي ، ص ٣٣٠ وما بعدها .

وفي قصة يوسف إدريس (١٩٢٧ـ ١٩٩١) " سورة البقرة"[1] تؤدي الأسئلة العديدة التي يسألها المارة الفلاحون ـ الشخصيات الثانوية ـ لمشتري البقرة عن سعرها ، تؤدي إلى جنون هذا المشتري .

أما في قصة " صنوه "[2] لجمال الغيطاني فإن الشخصيات الثانوية ـ موظفي المؤسسة ـ هي التي تدفع خليفة أفندي لارتكاب جريمة قتل مخدومه بعد سبع سنوات من الأداء المثالي . وكأن هذه الفكرة التي تقوم على الدور الكبير الذي تؤديه الشخصيات الثانوية في دفع البطل إلى الانحدار قد انحدرت إلينا من دي موباسان .

الشخصية المعارضة :

وهي الشخصية التي تقف في خط مضاد للشخصية الرئيسة ، وهي التي تولد الصراع في النص القصصي ، صاعدة به إلى ذرى التشابك ، ومن السهولة رصد هذه الشخصية في الخطاب الروائي أو المسرحي ، أما في الخطاب القصصي القصير فإنها ليست بهذا الوضوح ، فقد استعاض القاصون عن الشخصية المعارضة بأزمة ذات طابع نفسي أو وجودي أو اجتماعي .

وتسمي بعض المصادر المسرحية الشخصية المعارضة بالبطل الصنو TWIN HERO ، إذ ترى أن الأمر أحيانا "لا يقتصر على بطل واحد للمسرحية ، بل يوجد لها بطلان ، ومن الاحتكاك والصراع بين

---

[1] يوسف إدريس ، الأعمال الكاملة ، القصص القصيرة (١) ، الطبعة الأولى ، دار الشروق ، القاهرة ، ص ١٣٦ .

[2] الغيطاني ، الأعمال الكاملة : ٣٥٥.

شخصيتيهما ينشأ الانفعال المفجع في المأساة "[1] ، ويتساءل الناقد المسرحي ألاردس نيكول: " أي الرجلين نستطيع أن نقول إنه بطل مأساة عطيل : عطيل أو إياجو ؟ إن عطيل نفسه لا يكاد يفعل شيئا حتى آخر الرواية ، بينما إياجو هو الذي لا يفتأ ينسج برد الموضوع ، ويسترعى معظم انتباه النظارة في الرواية كلها "[2] ، فعطيل وإياجو إذن يتقاسمان البطولة من موقفين مختلفين ، بل متضادين .

وفي قصة الغيطاني " العري " ينفتح المشهد القصصي على شخصيتين رئيستين هما : الصول شرطي المباحث في الآداب المكلف بمراقبة شقة كوكيتا القوادة ، أما الشخصية الثانية فهي مدام كوكيتا نفسها ، ويدور الصراع بين الاثنين ، ولكن مدام كوكيتا مستغلة دهاءها وبساطة الشرطي، ووضعه الإنساني البائس، وفقره ، وأحلامه المؤجلة تستدرج الشرطي تدريجيا إلى فخ هزيمة داوية ، فالشخصيتان تتقاسمان المشهد القصصي بالتساوي قبل أن تكتمل سيطرة إحداهما على الأخرى.

ويمكن التمييز بشكل عام بين نوعين من القصص في بنائها :

القصة التي ترتكز في بنائها على الشخصية ، والقصة التي ترتكز في بنائها على الحادثة، فالقصة التي تضخم الفرد وتجعله محورا لها ، ازدهرت بتأثير التحليل النفسي والتراث الرومانتيكي، وبروز الحريات الفردية، فالتحليل النفسي بريادة سيجموند فرويد قد فتح الباب واسعا للنظر لأغوار الذات محللا نوازعها وهواجسها ومكبوتها وعقدها العميقة ، والتراث

---

[1] ألاردس نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز ، القاهرة ، د.ت ، ص ٢٣٠ .

[2] السابق : نفس الصفحة .

الرومانتيكي قد أعاد الاعتبار للفرد ، ناقلا محور الاهتمام من المجتمع إلى الفرد ، ولذلك نجد أكثر قصص الرومانتيكية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر قصص شخصيات خلدت بأبطالها ، وكما يقول بورا فإن الحركة الرومانتيكية كانت محاولة ضخمة لاكتشاف دنيا الروح خلال مجهودات غير محدودة للنفس الفردية المنعزلة ، وكانت تقريرا لتلك العقيدة التي تؤمن بقيمة الفرد وحريته[1] .

البطولة الجماعية :

أما القصة التي تركز على الحادثة ، فهي تقلل من قيمة الشخصية ، وربما خلت من الشخصية الفردية ، واستغنت عنها ببطولة المجموع ،وذلك "للكشف عن مدى الوعي الجماعي لبعض الأحداث بالقياس إلى الموقف العام في القصة ، وهنا تكون الغاية الأساسية فيها الكشف عن جوانب موقف ، وعن أصدائه النفسية العميقة لدي مجموعة من الأشخاص يمثلون طبقة من المجتمع أو مجموعات مختلفة منه "[2] .

والمثال الأكثر تمثيلا في رأينا لهذه البطولة الجماعية[3] هو قصة " مشهد من وراء السور "[4] لعزالدين نجيب التي تصور حالة من الفزع الجماعي لرواد شاطئ نتيجة لظهور كتلة لامعة تتجه نحوهم من السماء في إصرار مصحوبة بصوت كالزلزال ، ومثيرة دوامات تفرغ الهواء من حولها ، وفي هذه القصة

---

[1] محمد زغلول سلام ، دراسات في القصة العربية الحديثة ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، د . ت، ص ١٦ .

[2] علي عبد الخالق ، عناصر الفن القصصي ، ٧٥ .

[3] تطلق كلمة بطولة هنا لتعني القيام بالدور الرئيس في القصة ، ولا تعني بأية حال من الأحوال البطولة بمعناها الإيجابي ، وسنستخدم كلمة (بطل) بهذا المعنى .

[4] عز الدين نجيب ، أغنية الدمية (مجموعة قصصية) ،ط٢ ، دار الفكر ، ١٩٨٦ ، ص ٧ .

لا نصادف بطلا مفردا ، أو شخصية رئيسة واحدة ، إنما هناك بطولة جماعية يتقاسمها الجميع بالتساوي ، إنها بطولة القطيع الذي لا يتميز فيه أحد ، وينشغل فيه الجميع باهتماماتهم الصغيرة .

والقصة تبدأ بهذه الأسطر :

اختطفت الومضة كل الأبصار .. تجمدوا في أماكنهم : كل من في البحر أو بالشاطئ ، وجوههم نحو السماء ، أكفهم فوق عيونهم . كانوا هناك آلاف الأجساد المترهلة ، التي أتت منذ الصباح لتلهو بلاحائل ... وكانت هناك ، الكتلة الصغيرة المستطيلة الداكنة ، اللامعة أحيانا ، السابحة في الفضاء بغير صوت ، الدائرة حول نفسها كالبريمة ، المتجهة إلى الجنوب وإلى أسفل ببطء ، ولكن بإصرار .

وينزل الجسم الغريب برأس مزودة بعشرات الرؤوس الصغيرة السوداء ، ملتفة حول نفسها بحلزونية، مفرغة للهواء من حولها ، صانعة في الجو والبحر والشاطئ دوامات تفح لابتلاعهم ، فيصطدمون ببعضهم ، ويدوسون بعضهم بعضا ، ويتكدسون في الكبائن الضيقة ، وعندما يرفعون رؤوسهم أخيرا لم يكن هناك غير الصمت ، فقد سقطت الكتلة على الجانب الآخر من الكورنيش الذي يفصله عنهم سور طويل ، ويطلون من وراء السور ليجدوا جماعات بشرية أخرى منطرحة على الأرض ، ويحتدم الجدل الحاد بينهم : أهم موتى أم في غيبوبة ، وفجأة تدوي أجراس هائلة ، مجهولة المصدر ، وفجأة تظهر عربة مطافئ بجنود صارمين ، وعربة إسعاف تسعى للحاق بها ، وتتجاوزان المتنزه دون أن تقفا ، أو يبدو على الجنود أنهم سمعوا صوت الأجراس ، وسرعان ما فقدوا حماسهم ، وانتشروا يلهون .. واستأنف

بحر الصخب نشاطه كما كان في البداية ... وكان دوي الأجراس ما زال يتردد صداه في المدينة .

والنظرة المدققة لهذه القصة يمكن لها أن تكشف بناءها الرمزي الذي يقوم على فكرة الكابوس الجماعي الذي يهدد الجميع في عالمنا : الحروب الشاملة ، القنابل الذرية ، غزوات الفضاء..إلخ إلخ. كما تكشف هذه القصة التي تقوم على فكرة البطولة الجماعية عن درجة عالية من درجات رفض الراوي للجماعات التي تقوم على المسايرة، والإذعان ، والسلوك النمطي ، وعدم القدرة على التفكير التحليلي ، والتشبث الأعمى بالحياة.

وتكشف قصص أخرى تقوم على البطولة الجماعية عن كونها رمزا لحالة وجودنا الإنساني مثل قصة نجيب محفوظ " الظلام "[1] ، وفي هذه القصة نلتقي بجماعة من الناس تلتقي في غرفة منعزلة ، مرتفعة عن الأرض بحيث يعسر الوصول إليها ، وهم منعزلون عن بعضهم ، وعن العالم ، وهم عاجزون عجزا تاما حتى عن التواصل الكلامي ، وترمز هذه القصة لمأساة الوجود الإنساني ، فهؤلاء الأشخاص يمثلون النوع الإنساني الذي ألقي به إلى عراء هذا العالم دون عزاء .

[1] نجيب محفوظ ، تحت المظلة ،مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٧.

جدل الشخصية والواقع

الغيطاني نموذجا

تخوض الشخصية القصصية علاقات معقدة مع الواقع ، واستنادا إلى ثابت ملكاوي فإن الناقد الأمريكي رولاند ميرلاس يرى أن علاقة الشخصية مع وسطها تنهج واحدا من خمسة احتمالات "تنتهي عند واحد منها محصلة العلاقات أو الصراع، حتى تصل القصة لنهايتها المنطقية"[1] .

ويمكن لنا أن نصوغ هذه الاحتمالات في الصيغة التالية :

- في الاحتمال الأول لا تتغير الشخصية بسبب الظروف ، وتنتهي القصة كما بدأت ، وتظل الشخصية صامدة تجاه الظروف التي تحاول تغييرها .

ويمكن تمثيل هذه العلاقة بالصورة التالية :

الشخصية دون تأثير الظروف

- **في الاحتمال الثاني** يكون التأثير متبادلا بين الشخصية والظروف ، فيتم التغيير في طرفي العلاقة مع طغيان تأثير الشخصية على الظروف وبسبب تكيفها الذي قامت به تجاه ذاتها حتى تؤثر في البيئة ، ويمكن تمثيل ذلك بالصورة :

الشخصية تأثير متبادل ↔ الظروف

---

[1] ثابت ملكاوي ، الشخصية والبيئة في القصة القصيرة ، أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في الإمارات ، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط ١ ، ١٩٩٢، ص٩٦.

- **فــي الاحتمال الثالــث** تفقد الشخصية السيطرة على الظروف في النهاية.

الشخصية قهر الظروف

- **فــي الاحتمــال الرابــع** تتعدل الشخصية بسبب الظروف ، أي أن الظروف تؤثر سلبا في الشخصية.

الشخصية تعديل الظروف

- **في الاحتمال الخامس** تخضع الشخصية للظروف التي تعذبها دون أن تبدي أي مقاومة تجاهها.

الشخصية إخضاع الظروف

"وليس هناك احتمال بعينه يمكن أن يُزكَّى ليعطي القصة قوة في بنائها ، لأن اختيار هذا الاحتمال يجب أن يخضع للفهم العميق للشخصية والفهم الدقيق للظروف التي تحيط بها ، مع القدرة على إدارة الصراع بين الشخصية والبيئة بشكل فني لا يخرج عن حدود المنطق "[1].

ويسعفنا هذا التصور كثيرا في تحليل العلاقة بين الشخصية والبيئة المحيطة، كما يعيننا في فهم فلسفة القاص نفسه ، فكثرة ظهور الشخصيات من النمط أو الاحتمال الثاني مثلا يشي بشخصية قاص متمرد ،

[1] الشخصية والبيئة في القصة القصيرة : ٩٦.

ثائر ، ضالع في عملية التغيير الاجتماعي ، كما يكشف لنا هذا التحليل طبيعة الواقع الذي يستوحيه الكاتب وطبيعة فهمه له ، وإمكانية تغييره كما سنرى ، وفي قراءتنا لمجموعة الغيطاني الأولى" أوراق شاب عاش منذ ألف عام " سنحاول أن نحدد أنماط شخصيات الغيطاني وطبيعة صراعها مع الواقع بناء على رؤية الناقد الأمريكي رولاند ميرلاس السابقة، كما سنحاول أن نحلل نتيجة هذا الصراع وتلك الدلالات التي تفضي إليها هذه النتيجة مستعينين بالجدول التالي، جدول رقم (١٤):

جدول رقم (١٤)

أنماط الشخصية

عند جمال الغيطاني في مجموعة "أوراق شاب عاش منذ ألف عام"

م	القصة	الشخصية الرئيسة	السمة الأساس	نمط الشخصية	وصف النمط	الدلالة
١	أوراق شاب عاش منذ ألف عام	الشاب	مثقف شاب	النمط الرابع	عدم القدرة على تغيير الواقع ثم الاستسلام للعزلة وكوابيس الذات .	قسوة الواقع ، زيف الشعارات، التحلل الاجتماعي ، الفساد السياسي عمقت القدرة على عدم التغيير أو عبثيته .
٢	المقتبس من عودة ابن إياس إلى زماننا	ابن إياس	مثقف " مؤرخ قديم "	النمط الثالث	عدم القدرة على فهم الواقع وتغييره ثم إدانته والانسحاب منه .	إدانة واقع مهترئ وكشف عناصر الهزيمة الكامنة فيه ،
٣	أيام الرعب	محروس فياض سلامة	صعيدي	النمط الثالث	محاولة السيطرة على الواقع ثم الاندحار أمامه في النهاية والانزلاق لهوة الجنون .	رعب الثأر الذي يكاد يتحول إلى رعب كوني تصعب مقاومته

تابع الجدول السابق (١٤):

أنماط الشخصية
عند القاص جمال الغيطاني في مجموعة " أوراق شاب عاش منذ ألف عام "

م	القصة	الشخصية الرئيسة	السمة الأساس	نمط الشخصية	وصف النمط	الدلالة
٤	هداية أهل الورى لبعض مماجرى في المقشرة	آمر المقشرة	سلطوي	النمط الثاني	تطويع الواقع لمصلحته مستعينا ببالسلطة	القدرة الفظة للقهر القادرة على سحق الإنسان.
٥	كشف اللثام عن أخبار ابن سلام	ابن سلام	ثائر زاهد	النمط الثالث	محاولة الانتصار على الظلم مستعينا بالشعب	انكسار الثورات أمام سطوة القهر .
٦	منتصف ليل الغربة	يوسف	شاب مثقف	النمط الخامس	الانكسار أمام الواقع والانحدار الخلقي وفقدان الذات	التكوين النفسي الهش أمام العالم المعادي.

يقدم الجدول السابق دلالات عديدة على طبيعة تكوين الشخصيات عند الغيطاني ، ومن الضروري قبل أن نخوض في تحليل بناء الشخصية عنده ،وطبيعة صراعها مع الواقع أن نحلل أولا طبيعة هذا الواقع ، والفلسفة التي تحكم بناء الغيطاني لشخوصه القصصية.

تبدو ثيمة القهر وكأنها النبع الذي تنبثق منه شخصيات الغيطاني لاسيما في هذه المجموعة موضع الدراسة، إذ نلاحظ من خلال الجدول أن الشخصية الرئيسة للغيطاني غالبا ما تندرج في النمط الثاني الذي يمثل في رأينا نموذج الشخصية السلطوية القاهرة ، أو الأنماط الثالث والرابع والخامس التي تمثل في رأينا نماذج للشخصية المقهورة، التي تنتهي بالاستسلام لقهر الواقع بمطارقه المختلفة، فما روافد هذا القهر الذي يغذي بناء الخطاب السردي للغيطاني ويشكل شخصياته؟

ثمة ثلاثة روافد تغذي هذا القهر في خطاب الغيطاني :

التاريخ ، الحاضر ، الذات .

أما التاريخ فقد استغرق الغيطاني في قراءة التاريخ المصري، وهو تاريخ زاخر بالقهر ، لاسيما في حقبته المملوكية بمرحلتيها دولة المماليك البحرية ودولة المماليك الشراكسة (١٢٥٠م -١٥١٧م) ، وكان كتابا " بدائع الزهور في وقائع الدهور" للمؤرخ المصري محمد أحمد بن إياس ، و"عجائب الآثار في التراجم والأخبار "لعبد الرحمن الجبرتي أهم الكتب التي أدمن الغيطاني مطالعتها ،وتشربها نافذا إلى باطنها المنشغل بفداحة الزمن وانكسارات الهزائم .

أما الحاضر فقد بدأ الغيطاني الكتابة في حقبة الستينيات في مصر، وفي هذه الفترة برزت مشكلة الحرية، أو بالأحرى مصادرة الحريات بصورة لم يكد ينجو منها كاتب ، وكانت الرقابة الحادة سيفا مسلطا فوق رؤوس الجميع .ويعبر الغيطاني عن هذه المرحلة بالقول :" لقد نما جيل الستينيات كله في ظل هذه الرقابة ، كنا نمشي نتلفت خلفنا ، ونشك في كل من نعرفه ومن لا نعرفه ونسمع عن عمليات التعذيب في المعتقلات ، والكهرباء التي تصعق الأبدان ، والاعتداءات على الأعراض ، لذلك نمت داخلي كراهية عميقة وحادة لتلك الأجهزة التي تقوم بقهر حرية الإنسان "[1]. ويقول الغيطاني أيضا " خلال الستينيات،كان ثمة تطلع إلى المستقبل ، وحركة بناء في المجتمع ، لكن كانت هناك مشكلة حرية سياسية وثقافية .. كانت الرقابة شديدة على الصحف والمطبوعات ، وحتى منتصف السبعينيات كان لا بد من الحصول على تصريح بطبع أي كتاب..وبعد طبع الكتاب لا بد من الحصول على إذن آخر "[2] .

وفي الستينيات انقضت على المجتمع المصري والعربي عموما هزيمة ١٩٦٧، وكانت "المحور الذي تمفصلت حوله الأحزان ، وتركزت الصدمة. كانت الحد الذي قطع انطلاقة الأحلام والطموحات الكبرى "[3] ،وكان وقع الهزيمة صاعقا على المثقفين المصريين ، زلزلت الكثير من مفاهيمهم ، وأحدثت شرخا عميقا في بنيتهم النفسية.

---

[1] جمال الغيطاني ، إشارات إلى معرفة البديات :٩٣.

[2] السابق : نفس الصفحة .

[3] السابق : نفس الصفحة.

وقد سحبت فترة الستينيات ظلالها على الحاضر ، فلا زال هذا الحاضر امتدادا للحقبة الستينية ، وإن اختلفت أدوات القهر، أو تخفت وراء أقنعة جديدة ، هكذا يكتب الغيطاني:"والحق أنني اعتبر الحرية من أهم المحاور التي تدور حولها همومي ، وكثيرا ما أشعر بالحزن لأنني جئت في زمن لا يتوافر فيه القدر الأدنى من الحرية في كل المستويات ، حتى لأشعر أن سنين غالية أهدرت من أعمارنا ونحن ندافع عن البديهيات .... وها نحن ندنو من النهاية بحمل ثقيل من الأحلام المجهضة في واقع تتدنى فيه كل القيم "[١]

أما على صعيد الذات فقد اعتقل الغيطاني في عام ١٩٦٦ ، وعذب، وتلقى الصفع والركل والسب، وهو الأسير الذي لا يستطيع الرد[٢] ،وشهد اعتقال أصدقائه من الكتاب والصحفيين .

لهذه الأسباب الثلاثة المتمثلة في التاريخ ، والحاضر ،والذات، تمدد شبح القهر في مجمل الخطاب القصصي والروائي للغيطاني مشكلا بناء الشخصية عنده .

ونرى أن الأنماط الخمسة السابقة التي تحكم بناء الشخصية في هذه المجموعة " أوراق شاب " يمكن أن ندمجها في ثلاثة أقسام رئيسة هي :

- **شخصية الجلاد .**
- **شخصية المقهور.**
- **شخصية المقاوم .**

---

[١] إشارات إلى معرفة البدايات :٩٤ .

[٢] انظر بعض ملامح تجربة الاعتقال عند الغيطاني في التجليات ، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٥٧٢ ومابعدها، وغيرها من الصفحات .

شخصية الجلاد :

يقـدم الـنمط الثـاني في الجـدول رقـم (١٤) خطاطـة أوليـة لشخـصية الجلاد. في قصته " هداية أهل الورى لبعض مما جـرى في المقشرة "[1] يجلـو لنـا الغيطاني شخصية الجلاد دون ضجيج عن طريق مذكرات آمـر المقشرة " أي الـسجن في عـصر المماليـك " عائـدا بنـا إلى العـصر المملـوكي، ربمـا ليـبين طبيعـة القهـر المتشابهة في كـل العـصور ، فهـو يتخفـى خلـف قنـاع التـاريخي ليستطيع قول ما يريده عن الحاضر الذي لايختلف عن الماضي سوى في تغيير أدوات القمع وأساليبه ، بينما يبقى الجوهر واحدا .

وتحكـى القـصة مـن خـلال مـذكرات آمـر الـسجن ، الـذي عـرف بلغـة المماليـك باسـم (آمـر المقـشرة لأن الـسجن أقـيم في موضـع كـان يقـشر فيـه القمح)، ويزعم الراوي أنه قد عثر على مخطـوط هـذه المـذكرات في خزانـة جامع قديم بالجمالية ، وها هو ينشره " لعل القـارئ أو البـاحث يجـد في هـذه مـادة مفيـدة وصـفحات هامـة لـبعض ممـا كـان يجـري في مـصر خـلال هـذه الأزمان البعيدة"[2] .

أمـا الـذي دفـع آمـر المقـشرة لتـسجيل ذكرياتـه وأوقاتـه في ذلـك المكـان فقد أبان عنها في مقدمة مذكراته، عندما قال بعد حمد الله والثنـاء عليـه :" أما بعد ..فلما كنت أتولى إحدى الوظائف الغريبة في زماني ، التي أخدم بهـا مـولاي الـسلطان ، ونظـرا لمـا وقـع لـي مـن حـوادث غريبـة ، ونـوادر قـد تبـدو للبعض أليمـة ، وللبعض ظريفة ، ولمـا كنـت أقضي جل وقـتي في المقشرة ،

---

[1] جمال الغيطاني، الأعمال القصصية، المجلد الأول: ٥٩ .

[2] السابق : نفس الصفحة.

قلت فلأخط شيئا مما أراه ، وما أسمعه، ومن يدري فربما قرأ مولاي أشرف زماننا ما كتبته ، فيعرف إلى أي حد تفانيت في مهنتي ، وذقت فيها الألم ، وكدت أرى فيها الهلاك ، وينعم علي بتقدمة ألف أو ربما دنانير من بعض جوده " ، ثم يمضي بعد ذلك ليصف السجن ، وأحداثه ، وأهوال التعذيب التي تجري فيه ، تلك الأهوال التي وصفها بهذا القول الموجز :" يقاسي المسجونون فيه من الغم والكرب ما لا يوصف" .

وفي هذه المذكرات نشهد سلطة القهر تسير عارية من كل ثوب، فهي شر خالص قادر على المحو والسحق .يقول آمر المقشرة مخاطبا جماعة الفلاحين الذين قبض عليهم المماليك الذين أرسلهم السلطان للقبض على العربان الذين يغيرون على القوافل ، فلم يستطيعوا ، فقبضوا على جماعة من الفلاحين المساكين بدلا منهم لتقديمهم للسلطان باعتبارهم العربان ، يقول مخاطبا أحد الفلاحين:"تصور أننا لو فعلنا ما نريد بك ، تصور ، أي شيء يخطر لنا ، فلن يتكلم أحد ، ولن يرفع رجل سبابته احتجاجا".

وتتبدى السلطة عذابا مسلطا على رؤوس الجميع لا يكاد ينجو منه أحد " لا يعلو إنسان في بر مصر والعرب والعجم على المقشرة "، ويقول :" لا يستبعد واحد منكم نفسه عن المقشرة ، ربما اليوم وسط عيالك ، وإلى جوار امرأتك، وفي الصباح في أسفل طباق المقشرة " .

ولا يعجز الجلاد أن يصوغ مبرره الأخلاقي الذي يسوغ له كل هذا ، فهو قادر عن طريق آليات التبرير الخادعة أن يصوغ لنفسه إطارا أخلاقيا يبرر به فظاعته ، ويغطي على ضميره ، ففي اللحظة التي يواجه فيها الجلاد بجريرة شناعة أفعاله من قبل الشيخ مسعود يبتدع آلية التبرير الجاهزة:"وما

ذنبي أنا ..؟ هل أنا الذي ابتدعت الحبوس ! أليس أمير المؤمنين وثاني الخلفاء هو الذي ابتدع الحبس في الإسلام ؟؟". ووعيه القاصر لا يتيح له النظر لمعنى أفعاله ، ولا يستطيع أن يستوعب مدى عصيانه لله بهذا التعذيب لعباده ، فعندما يواجهه الشيخ مسعود بالقول : ألا تخاف الله يوم القيامة ؟ يكون رده متعجبا : أستعيذ به وإليه ألجأ ، هل رأيتني فاسقا أو مقصرا في الفريضة ، أو أبلغك عني الزعر أني جدفت في حق ربي؟ لا والله يا شيخ مسعود " . وهو لا ينسى أن يستهل كل فصل من مذكراته بالدعاء : اللهم يسر وأعن ، ولا ينسى أن يردد إن الله يحب التوابين ويحب المتطهرين، ويرتعب عندما يتذكر أنه لم يصل العشاء :" تنبهت إلى أنني لم أصل العشاء فاستغفرت ربي ومشيت إلى غرفتي" ، في إشارة دالة من الراوي على التباسات الوعي الديني، تلك الالتباسات التي ستصل فيما بعد لأحد ذراها المأساوية عندما تتلبس دولا بأسرها ، لا أفراداً بعينهم .

أما آلية التبرير الثانية فهي أنه يطيع مولاه السلطان ، يقول "ربما قرأ مولاي أشرف زماننا ما كتبته فيعرف إلى أي حد تفانيت في وظيفتي" .

وحتى تكتمل شخصية الجلاد فإن الغيطاني قد اختار أن يرسمه من داخل السجن نفسه ، مملكة الجلاد الأثيرة الخارجة عن كل إطار أخلاقي أو إنساني ، ففي السجن ، كما سبق أن ذكرنا[1] ، تمارس السلطة أنقى درجات قمعها .

لا يقدم الغيطاني شخصية الجلاد باعتباره ظاهرة غير طبيعية ، بل يضعه في مصاف العادي مصنفا إياه موظفا بائسا ، مجرد جرو بيروقراطي

---

[1] انظر الفصل الخاص بالمكان .

يخدم السلطة بإخلاص ، يقول آمر المقشرة :" ربما قرأ مولاي أشرف زماننا ما كتبته فيعرف إلى أي حد تفانيت في وظيفتي وذقت فيها الألم ... عندئذ يرق قلبه ، وينعم علي بتقدمة ألف.. أو ربما دنانير من بعض جوده " ، فكل ما يهمه هو خدمة السلطان ، والعائد التافه من هذه الخدمة ، وتتماهى هذه الفكرة عن الجلاد /الموظف المثالي في النظام القمعي مع فكرة الكاتب الأرجنتيني إدوار جاليانو : " ممارس التعذيب موظف .الديكتاتور موظف.إنهما بيروقراطيان مسلحان سوف يفقدان مهنتهما إن لم ينجزاها بشكل فعال . إنهما ليسا أكثر من ذلك . ليسا مسوخا فوق العادة. ونحن لن نمنحهما ذلك الامتياز"[1] .

كما يكشف الغيطاني عزلة الجلاد الداخلية ، يقول الجلاد :" وفي بعض الليالي التي أقضيها هنا أضيق بوجودي وبنفسي ، في النصف الثاني من الليل يكون الهدوء غويطا كالموت والظلام مخيفا حتى للذين ألفوه " ، ويقول في موضع آخر من المذكرات :" وخرجت إلى الطريق طافشا على وجهي ، وفي قلبي جمرة نار ".كما يكشف الغيطاني هلع الجلاد العميق عندما يجرد من السلطة ، أو يحس أنه يمكن أن يجرد منها ، فعندما يعلم بهروب المحابيس من المقشرة ، يركبه الذعر، وتستيقظ جرائمه كلها أمامه :" أي أيام سوداء في انتظاري ، كل سيوز السلطان بكلمة ، أما أتابيك العسكر نفسه فسوف يركبني فوق بغل بالمقلوب ، ويجرسني في شوارع القاهرة كلها..ارجموه ، اضربوه، عذب ولدي، قتل رجلي ، قطع ذراعي ..رماني ثلاثين عاما ...".

---

[1] إدوار جاليانو ، مقبرة الكلمات ، ترجمة أمين صالح ، مجلة كلمات ، البحرين ، العدد ١٣ ، سنة ١٩٩٠ ، ص ١١٢.

وفي "وقائع حارة الطبلاوي" يفاجئنا الغيطاني برسم صورة أخرى للسلطوي الظاهر/المستتر ممثلا في شخصية دحروج الذي يمارس تسلطه على أهل حارة درب الطبلاوي محددا مصائرهم ، وكما كشف محمد كشك[1] فإن تلك الشخصية لا تكشف عن حقيقتها المستترة أبدا ، وتظل قناعا يمنح أبعادا متعددة ، وتظل ماثلة بحضورها القوي ، توجه مصائر أهل الحارة ، وتحدد لهم كل شيء حتى مواعيد نومهم ، وتنشر الفزع من خلال مكبر صوت يهدد بكشف المستور من حياة أهل الحارة .

يقترب مفهوم الغيطاني في رسمه لهذه الشخصية من مفهوم ميشيل فوكو ، ففوكو ينقل السلطة إلى مصاف الغيبي حينما يصفها بـ " الشيء الملغز ، المرئي واللامرئي في آن ، الحاضر والغائب ، المستثمر في كل مكان"[2] ، هكذا يكتب الغيطاني " النوافذ مغلقة لكنهم يثقون أنه يراهم، يعرف من ألقى السلام ومن لم يلقه ، يعرف من جروء على تناول الطعام بمفرده خارج الحارة أو في بيته ".

تستغل السلطة في وقائع حارة الطبلاوي ـ ممثلة في شخصية دحروج ـ بعض الثغرات في بنائنا الاجتماعي كخوفنا من العيب ، ورغبتنا الملحة في الستر ، وخوضنا لحياتين مختلفتين : ظاهرية أمام الملأ لا نخجل منها ، وأخرى باطنية نمارس فيها المحرم والممنوع اجتماعيا ، فيستثمر دحروج كل ذلك عازفا على وتر النفاق الاجتماعي ، والخوف من الناس ، والسمعة

---

[1] انظر :محمد كشك ، علامات التحديث في القصة المصرية القصيرة "١٩٢٥ـــ ١٩٨٠ " ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٨ .ص ١٠٨ .

[2] ميشيل فوكو ، حوار بين ميشيل فوكو وجيل دولوز ، المثقفون والسلطة ، ترجمة حسين عجة ، مجلة مواقف ، بيروت ، العدد ٥٧ ، شتاء ١٩٨٩ ، ص١٤١/١٤٢ .

الحساسة التي تتلوث من أقل ذرة ، والجبن العام ، والافتقار إلى عنصر المبادرة الجماعية ، والخوف من المجهول ليروع أهل الحارة. إنها إحدى قصص الغيطاني التي تفضح شخصية الجلاد ، كما تفضح شخصية المقهور الذي يستسلم لقهره دون محاولة للنضال ضد جلاده ، أو تقصي جذور قهره ، وهي نتاج طبيعي لمصر الستينيات حينما خيم مثل هذا الجو على مصر ممثلا في المعتقلات والرقابة وكبت الحريات والأجهزة الأمنية التي كشف الكثير من مخازيها فيما بعد[1] ، وتبقى الأكثر مما لم يكشف بعد .

ونختلف مع محمد كشك الذي رأى في هذه القصة ومضات مضيئة ظلت قادرة على فرض مساحات من النور وسط تلك العتمة ، وظهور روح للمقاومة في محاربة القوى الغريبة الوافدة والانتصار عليها[2] ، إذ لا نكاد نرى قطرة واحدة من الضوء تضئ جحيم تلك العتمة ، فسكان الحارة ينتهون إلى استسلام مهين ، تقول الحارة على لسان أحد سكانها :" دحروج بركة ،أي مخلوق يجرؤ على شكواه ستناله مصائب ومحن ، وتغرقه رزايا ، حتى الحاج أحمد تاجر الورق المريض بأعصابه قال لكل من زاره أخيرا أن صوت دحروج الليلي لا يزعجه بل ينبئه أن شفاءه سيتم قريبا ،ومن لديه وجيعة يمضي بها طارحا إياها أمام دحروج " .

---

[1] يمكن الرجوع في ذلك على سبيل المثال إلى : " العسكري الأسود " و" الكرسي " ورأس الجمل" ليوسف إدريس، وخلف البوابة السوداء لمحمد رأفت ، وأعمال صنع الله إبراهيم وشريف حتاتة وزكريا تامر ويوسف إدريس ونوال السعداوي وصافيناز كاظم وغيرهم ، ومن نافلة القول أن نردد أن أغلب كتاب الستينيات في مصر دخلوا المعتقلات.

[2] علامات التحديث: ١٠٨ .

ويزداد هذا الاستسلام مهانة في السطور الأخيرة في القصة ، إذ يتلوث به حتى الأطفال:

رأى طفلا صغيرا يتجه إلى مخل الحارة لمعت عيناه لحظة واتجه إلى الطفل انحنى حتى قارب رأسه ..

اسمك ياشاطر

سعد ..

أنت من هنا .. من حارة الطبلاوي ..أومأ الطفل ، بدا قلقا ، الأطفال لا يكذبون، كواجب أخير سيحاول أن يتعرف منه :

ـ يعني ألم تسمع ميكرفونا أبدا بعد ..

هز الطفل رأسه ، ابتسامة مرتعشة قلقة ..

خيالات ياشاويش.. أبدا أبدا "

لقد تلوث الجميع ـ حتى الأطفال ـ برماد النفاق والخوف مهددين بذلك المستقبل ، كأن القهر بعد أن أكمل سيطرته على الحاضر يتمدد على المستقبل أيضا .

وقد يتخذ الجلاد صورة "البصاص " ، وهي المفردة التي كانت تطلق على الجاسوس أو رجل الأمن في العصر المملوكي الذي يتجسس على الناس ناقلا أخبارهم إلى السلطة ، وعادة ما نصادف هذه المفردة عند الجبرتي أو ابن إياس ، كأن يقول الجبرتي مؤرخا لبعض حوادثه "وفي تلك الليلة ضربوا أعناق خمسة أشخاص من أتباع الشرطة يقال لهم البصاصون ، وسبب ذلك

أنهم أخذوا عملة وأخفوها عن حاكمهم واختصوا بها دونه ولم يشركوه معهم"[1] ، أو أن البصاصين قد نقلوا للباشا خبرا معينا [2] ، وهكذا .

ونموذج السلطوي /البصاص نجده في شخصية علي سنان الدين بن الكسيح في " غريب الحديث في الكلام عن علي بن الكسيح " ، وهو ذلك المقعد الذي يتنقل على ظهر غلامه (ركين)، فرغم أنه قد نشأ وسط الناس وحظي بحبهم وفتحوا له بيوتهم واعتبروه خيرا وبركة، إلا أنه استثمر كل ذلك للوشاية بهم ، ورضي أن يعمل سرا بصاصا للمماليك دون أن يمنعه ذلك من بذر بذور الفتنة بين أمراء المماليك ، فيدفع الأمير طاز شاد العمائر إلى قطع رأس الأمير آروس ،ويشي بأرقطاي المملوك إلى أتابيك ، كما يشي بعدد آخر من المماليك ويبدو الشر خالصا عند ابن الكسيح ، كأن البصاصة تجري في دمه: "أنظر الوجوه في الطرقات .. ماوراء أصحابها ؟ أتمنى لو أوقف جميع الرجال والنساء في شارع قصبة القاهرة صفا واحدا ، بل البلدة كلها ، الرجال ، النساء ، ثم الأطفال ، أطوف عليهم، أسأل كلا منهم عن حاله وماله ، خناقاته ، مصالحاته ، أكله ، شربه ، نومه ، تفاصيل حياته مع امرأته " ، ويقول :" آه لو خلق الله إنسانا له عقل يرى في كل مكان ويسمع ما يدور في أرض قاف".

وهذه الرغبة الغريبة في تعرية دواخل الناس أمامه تقترن بأخرى أنكى وهي رغبته في تمريغ سمعة الناس، ونهش لحومهم وأعراضهم كما في رسالته إلى أمير كبير أتابيك العسكر ، وهو يرضى أن ينصر الأمير "طاز

[1] عبد الرحمن بن حسن الجبرتي ، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ج٢ ، دار الجيل ، بيروت، ص٥٤ .

[2] السابق ، ٣: ١٢٤ ، وتشير المفردة في أصلها اللغوي وكما استخدمها العرب للشديد السواد ، وقد وصفوا بلال ابن رباح رضي الله عنه مؤذن الرسول صلى الله عليه وسلم بأنه كان أسود بصاصا.

شاد العمائر" رغم أنه وصف أمواله بأنها من دم أيتام مساكين عرايا ، وهو مثل آمر المقشرة لا ينسى أن يلبس شناعاته قناعا دينيا :" ولا أطلب الثواب إلا من إلهي رب العرش والسموات ".

وفي النهاية يترك الغيطاني هذه الشخصية المصرية المحيرة ،مفتوحة على احتمالاتها المختلفة ، فالقصة تنتهي نهاية مفتوحة، بعد أن يلجأ إليه الناس لحمايتهم من بطش المماليك ، هو الوحيد القادر على الطلوع للسلطان، معتقدين ببركته ، وهي شخصية ملتبسة لذا كان العنوان "غريب الحديث " ،ولم يكن " هداية الورى " أو " كشف اللثام " أو غيرها من العناوين التي تلقي ضوءا ساطعا على الحدث.

شخصية المقهور :

تقف شخصية المقهور على النقيض من شخصية الجلاد ، مزاحة بفعل القهر عن مركز الفاعلية الإنسانية ، آيلة إلى نفي واغتراب .

وترزح أغلب شخصيات الغيطاني في هذه المجموعة تحت وطأة واقع قاس تتفاقم قسوته مع تزايد وعي الشخصية بوطأته ، وصعوبة أو استحالة تغييره، والنمط الأثير للمقهور عند الغيطاني هو المثقف الذي يخوض معركة صراعه مع الواقع والسلطة في آن واحد ، وهو صراع غالبا ما ينتهي باندحار المثقف منسحقا تحت جبروت قهر لا يطاق ، يأخذ هذا الاندحار أحيانا صورة حادة حينما تنحدر الشخصية خلقيا مثل شخصية "يوسف " الذي ينحدر بسبب تكوينه الهش وخوفه حتى هوة الاستسلام المهين للعجوز" عبد المقصود " في" منتصف ليل الغربة" .

وفي " أوراق شاب عاش منذ ألف عام "نلتقي بشخصية الشاب المدون لهذه الأوراق ، وهو يمثل نموذجا لشخصية مقهورة من جانبين : السلطة السياسية التي تغطي على هزائمها القومية ، والواقع الاجتماعي المهترئ الذي يعايشه ، ويزداد قهره حدة عندما يمنع من أداء أي دور وطني يطمح له، وتشل فاعليته ، أما رغبته في الفعل فمصادرة بقوى سلطة لا يملك إلا الإذعان لها :"قلت للمسئول الكبير ..أستطيع عمل أي شيء تطلبونه سواء في بلدتي أو هنا .. هز رأسه وقال : كل شيء وله وقت ..عندما نحتاجك سنبعث إليك".

وتزداد وطأة القهر بفعل الواقع الذي يبدو له وكأنه يتعرض لعملية تزييف هائلة تقلب فيها حقائق الأمور :"قال الراديو : قواتنا تقاتل في الخط الثاني ، طحنني السؤال كحجري الرحاية ، أين مواقع الخط ؟ لم تسعفني الخرائط التي لا معالم لها " .

والشقة تتسع باستمرار بين ذات الراوي الرمادية التي استولى عليها طعم الشبة المر والإحساس بأن كل شيء في خطر ، وبين العالم الخارجي حيث " الشوارع الحبلى بفتيات جميلات ، وشبان متأنقين " ، فالعالم الخارجي رغم براءته الظاهرية منطو على جوهر مأساة في داخله :" كان الصباح صافيا جدا ، السماء براقة جدا لكني أحسست بالسماء حمراء كالدم ، مخنوقة، شيء ما يرثي ... ماهو ؟ " ، لذا فإن تواصل الشاب مع هذا العالم ـ حتى في حده الأدنى ـ مبتوت :" أمام محل بيع العصير وقفت عربات طويلة يشرب أصحابها أكواب المانجو والفراولة .. تزايد ظمئي .. لكنني مضيت ..هل أبعد.. أم أظل ماشيا بلانهاية ؟" .

وهو الوحيد الذي يرصد تهرؤ الواقع الخارجي ، ويلمح جرثومة الفساد التي تنخر من الداخل مظهره البراق " رفعت عيني إلى دار السينما. نجاة الصغيرة تركب دراجة يقودها الشاب خفيف الدم حسن يوسف ..فيلم شاطئ المرح ..أسبوع ثالث بناء على طلب الجمهور . عاودني طعم الشبة المر".

ويلتقي هذا النموذج الذي رسمه لنا الغيطاني لشخصية المقهور مع نماذج عديدة يرسمها لنا زملاؤه من القاصين والروائيين مثل عبد الرحمن منيف ، وزكريا تامر ، وبشرى الفاضل ، فعبدالرحمن منيف قد صدر روايته " شرق المتوسط " ببعض مواد الإعلان العالمي لحقوق الإنسان مثل المادة الأولى التي تنص على أنه: "يولد جميع الناس أحراراً متساوين في الكرامة والحقوق، وقد وهبوا عقلاً وضميراً ، وعليهم أن يعامل بعضهم بعضاً بروح الإخاء"، والمادة الخامسة التي تقول :"لا يعرض أي إنسان للتعذيب أو للعقوبات أو المعاملات القاسية الوحشية الحاطّة من كرامته".

أما زكريا تامر فتعد أعماله النموذج الأبرز لتعرية القمع، وكشف دواخله ، وتصوير مدى تمدده في الخارطة العربية ، وذلك عبر ثماني مجموعات قصصية ابتداء من مجموعته الأولى " صهيل الجواد الأبيض " الصادرة عام ١٩٦٠ ،إلى مجموعته الأخيرة " الحصرم" الصادرة عام ٢٠٠٠ ، ونماذج المقهور ، والجلاد هي النماذج الأثيرة التي هيمنت على أغلب هذه المجموعات ، وسنختار فيما يلي قصتين لنعرض لنموذج المقهور فيها عند زكريا تامر ، وهما قصتا "ملخص ما جرى لمحمد المحمودي"، و" النمور في اليوم العاشر ".

تستهل قصة " ملخص ما جرى لمحمد المحمودي "[1] بهذه الأسطر :

" كان محمد المحمودي رجلا هرما ، يعيش وحيدا في بيت صغير ، فلا زوجة له ولا ولد ، ولم يكن لديه ما يفعله إثر إحالته إلى المعاش ، فما أن يقبل الصباح حتى يغادر البيت ويمشي في الشوارع وئيد الخطى ، ويتوقف لحظات ليشتري جريدته المفضلة ، ثم يستأنف مشيه المتباطئ إلى مقهى لا يفصله عن الشارع الصاخب إلا حائط من زجاج "

هكذا يمضي المحمودي حياته ، فهو نموذج للإنسان العادي ، يمضي حياته بلا أدنى تميز أو فلسفة، بل دون أحلام ، وفي أحد الأيام كان جالسا في المقهى كعادته ، يقرأ الجريدة ويدخن النارجيلة ، فإذا بأصابعه تفلت فجأة الجريدة ، وتند عنه شهقة ، ويموت ، ويدفن تحت الطاولة التي اعتاد الجلوس إليها ، فيفرح بخلاصه من المشي في الشوارع ، والذهاب إلى البيت والمطعم، وظل بعد موته ينصت بشغف لأحاديث رواد المقهى ، وفي الليل يشعر بالضجر والوحشة والخوف بعد إغلاق المقهى ، ولكن رجال الشرطة اقتحموا المقهى ذات يوم ، وأخرجوا المحمودي من حفرته ، واقتادوه إلى المخفر ، واتهموه بسب الحكومة ، فيؤكد لهم أنه لم يتكلم يوما في السياسة ، فيردون " أنت قلت إنك لم تكن تسب الحكومة ، ولم تقل إنك مدحتها ، أفلا تستحق في رأيك المديح " ، وفي النهاية يعاد المحمودي إلى حفرته بعد أن يوافق أن يعمل لدى الشرطة مخبرا ينصت في حفرته إلى أحاديث رواد المقهى حتى منتصف الليل ، ثم يسارع إلى كتابة ما سمعه من رواد المقهى محاذرا النسيان .

---

[1] زكريا تامر ، عباد الله ، مختارات قصصية ، كتاب في جريدة ،مؤسسة اليمامة الصحفية ، فبراير ٢٠٠١ ، ص٦.

في هذه القصة يبدو وكأن خروج الإنسان من الحياة لا يعفيه من حصته من القهر التي لم يستكملها في حياته ، يمتد القهر إلى ما بعد الموت ، فالموت لا يشكل خلاصا للمقهور، وإذا كان الإنسان قد استطاع الإفلات في حياته من جلاديه ، فكيف يستطيع الإفلات من قبره ؟ .

القهر هنا يتم برجال الشرطة ، أحد أدوات القهر المتكررة الحدوث في قصص زكريا تامر ، فإذا كانت السلطة بطبيعتها متخفية ، وغامضة ، وربما سرية ، فإن الشرطة تمثل حضورها اليومي المجسد ، الذراع المادي للسلطة ، ، وبوسعنا هنا الإشارة بعجالة إلى هذا النص الذي ورد في حياة الحيوان الكبرى للدميري والذي أورده عبد الرحمن منيف في روايته " شرق المتوسط ".

ورد في " حياة الحيوان الكبرى " للدميري: "... عن ابن عباس رضي اللّه عنهما عن النبي (ص) قال: أُدْخِلتُ الجنّةَ فرأيتُ فيها ذئباً ، فقلتُ: أذئبٌ في الجنّة؟! ، فقال: أكلتُ ابنَ شرطي، فقال ابن عباس: هذا ، وإنما أكل ابنَه، فلو أكله لرفع في عليين "[1] والحديث غير صحيح ، ولكن له دلالته العميقة على طبيعة الصراع مع السلطة ، ولو عبر الوضع: وضع الأحاديث ، حيث الوضع هنا أحد آليات النضال ضد السلطة ، فإذا كانت السلطة تتذرع بالخطاب الديني لبسط سلطانها ، فإن المقهور يضطر لاستخدام ذات السلاح مجردا السلطة منه، راسما للسلطوي طريقه في الآخرة .

[1] عن : عبد الرحمن منيف ، شرق المتوسط ، ط ٤، بيروت .

أما قصة " النمور في اليوم العاشر " فتقدم أليجوريا [1] ALLEGORY عن ترويض الإنسان عبر قصة نمر يروض تدريجيا ، حتى يستسلم لمروضيه في اليوم العاشر ، وهي تكشف الآليات المعقدة التي تتبعها السلطة لترويض مواطنيها حتى دفعهم لحافة الاستسلام المهين .

أما القاص بشرى الفاضل الذي أصدر " حكاية البنت التي طارت عصافيرها "و " أزرق اليمامة " ، فنلمس في كلتا المجموعتين تلك المرارة المقطرة التي تنبثق من منبع واحد : القهر ، القهر الذي يتسرب حتى أدق تفاصيل اليومي والعابر ،والذي يطال الحياة حتى أصغر جزيئاتها .

في " أزرق اليمامة " يكتمل نفي الفرد بالسجن ، ففي قصة "المشنقة الأفقية" يطال السجن حتى أولئك الذين يظلون بمعزل عن كل شيء كالمواطن البسيط مختار الذي لم ينشغل عمره بالسياسة ولم يعرف يمينا من يسار ، ليدلل بشرى الفاضل بذلك على اتساع مدى الشر الذي لا يكاد ينجو من أخطبوطه أحد . وفي السجن تنتهك آدمية الإنسان - الذي كرمه الله - عن طريق التعذيب الذي يصوره لنا بشرى الفاضل في هذه الصورة الكابوسية :

" وأقبل الأطفابوعيون على الدم يتلمظون ، ترجف شفاههم وتلمع عيونهم لدى رؤيته ... وكذا نفق مختار ... لم يكن موته سهلا - ففي البداية حين مطوه تهتكت أنسجة عضلات البطن والصدر و الأيدي والرقبة ، ثم أصيب بنزيف داخلي أدخله في إغماءة أعفته من الآلام حين انفصلت الرقبة . مرت مأساة الرقبة بمراحل . في البدء تقطعت أوصال الأعصاب

[1] يستخدم مصطلح الأليجوريا أو المرموزة أو الأمثولة أحيانا في القصة ليدل على قصة تحمل معنى مكثفا يحول إلى رمز.

والعضلات ، ثم تهتكت الأنسجة فانقطع اللحم عن العظم ، ثم انفصلت السلسلة الفقرية فأصبحت هناك عظمتان بينهما دم تجمع في الجمامة بينهما. أما الجلد فلم يتمزق "[1] ...

يصف لنا بشرى الفاضل عملية التعذيب هنا بحياد ، وبدقة جراح ، الوصف لا يتم خارجيا على نحو ميتافيزيقي، أو عاطفي، أو أيديولوجي ، إنما يتم بهذه الدقة الحيادية مستثمرا استراتيجية الارتكاس INVERSION عبر إبعاد النزعة العاطفية من قلب المشهد ليبقى المتلقي في حالة انتباه يقظ واع ، ليكمل القارئ ،دون بكاء، عناصر الصورة المكونة لعذابات مختار ، وانسحاقه تحت جبروت القهر .

في " الطفابيع " يستثمر بشرى الفاضل الفنتازيا مازجا بينها وتفاصيل الواقع اليومي بغية تصوير لا معقولية القهر وشموله، ويعرف فاضل ثامر الفنتازيا باعتبارها " محاولة صياغة نظم جديدة للسرد القصصي لا تقف عند حدود المنجز الفني لقالب القصة القصيرة في الآداب الغربية والأوربية ، حيث التنميط ضمن إطار عقلانية ليبرالية .. بل تتفتح على ما هو جوهري في عقل الأمة وضميرها وتاريخها وموروثها وفلكلورها ، وعلى ما تختزنه من قوى روحانية عميقة ، ومن اعتماد على البداهة والحس الشعبي وعلى طرائق الصوغ الشفوي التي تمتلك جذورا عميقا في الوجدان الشعبي والموروث الوطني والقومي"[2] ، ولكنا لسنا الآن بصدد تحليل آليات الفنتازيا في

---

[1] بشرى الفاضل ، أزرق اليمامة : ٢٧ .

[2] فاضل ثامر ، جدل الواقعي والغرائبي في القصة القصيرة في الأردن ،أوراق ملتقى عمان الثقافي ٢٢ــ ١٩٩٣/٨/٢٥ ، القصة القصيرة في الأردن ، ط١، وزارة الثقافة ، الأردن ، ١٩٩٤ ،ص ١٠٣ .

قصص بشرى الفاضل ، بل ينصب همنا أساسا على دراسة كيف استثمر بشرى الفنتازيا لتصوير القهر ؟ .

في تحليل لفاضل ثامر عن جدل الواقعي والغرائبي يرى أن الغرائبي والفنتازي يقوض البنى والخطابات والنظم السياسية الضاغطة والمستلبة عن طريق اختراقها جماليا ودلاليا ، وعدم الاستسلام لسلطانها المهيمن على الوعي الاجتماعي، فهو يمثل وظيفة فنية وأيديولوجية بوصفه احتجاجا ضد البنى والخطابات المعادية لحرية الفرد [١] ، ويمكن أن نرى ذلك واضحا في نص مثل الطفابيع [٢] الذي يبدأ هكذا :

حينما خرجت الخيول المسرجة تبحث عن فرسانها ضحكت البيوت على أبوابها ، وعلى عروشه الشجر انكفى ، قال سعد اليائس : يتساوى الدخول والخروج ، خرجنا في الليل ، ولكن سائق الأجرة مصر على أن الوقت ضحى .

تمهد مثل هذه البدايات الفنتازية المعتمدة على مخيلة شرسة تبني عالمها الخاص بها ،عالمها الموازي للعالم الماثل أمامنا ، تمهد هذه البدايات لمحرقة القهر الذي سيأتي بعد ، إذ لا يمكن تصوير مثل هذا القهر الذي تجاوز حدود المعقول إلا عبر الفنتازيا :

في تلك السنة اختلط الحابل بالنابل ، وامتد الأمر إلى الأعضاء : فجأة تجد من ينازعك في قارعة الطريق زاعما أن الرجل التي تتدحرج عليها ليست

---

[١] جدل الواقعي والغرائبي : ١٠٤ .

[٢] مجموعة حكاية البنت : ٤٣ .

رجلك ، والرأس التي تفكر بها قد استوردها فلان، وانقسم الناس بين قصابين بشريين يحملون سكاكينهم وفؤوسهم ، وذبيح بشري حي يقطعون أيديه قبل رؤوسه "

وتشكل السخرية إحدى وسائل فضح القهر ، ومحاصرته في مجمل أعمال بشرى الفاضل ، وقد عزا الناقد مصطفى الصاوي لجوء بشرى الفاضل إلى السخرية التي تأتي عنده خيارا أسلوبيا ملتبسا مع وقائع القهر والعنف إلى عاملين : الأول ربما كان له ارتباط بروح الكاتب المرحة ، والثاني أن السخرية مادة فنية استخدمها القاص للتصوير والتعبير عن واقع كريه ومعقد تتداخل فيه شتى العوامل المختلفة ، والتعبير عن هذا التداخل والتعقيد يحتاج إلى شكل فني قادرا على ملامسته ، ومن هنا كان اللجوء إلى هذا الخيار الأسلوبي[1] .

تتضافر السخرية أيضا مع الفنتازيا بغية تحويل الطاغية إلى مسخ ، إلى مادة للسخرية، وذلك لفضح مدى هشاشته، ونصاعة حضوره الفج ، ذلك الحضور الذي سوف يتبخر من حياتنا يوما مثل كابوس رأيناه في المنام[2].

---

[1] مصطفى الصاوي ، ملاحظات حول التجربة القصصية لبشرى الفاضل ، مجلة الخرطوم ، العدد الحادي عشر ، أغسطس ١٩٩٤ ، ص ٥٣ .

[2] انظر في ذلك دراستنا :أزرق اليمامة ..أزرق الكتابة ، مجلة كتابات سودانية ، مركز الدراسات السودانية ، القاهرة ، العدد الرابع عشر ، ديسمبر ٢٠٠٠ ، ص٨١ وما بعدها .

البطل المقاوم :

وسط هذه النماذج الكالحة من الجلاد المتسلط على الرؤوس ، والمقهور الخانع بذله ،تبزغ أحيانا صورة مشرقة للبطل المقاوم الذي يتمرد على صمت القطيع وخنوعه ،ورغم أن هذا النموذج غالبا ما ينتهي بالاستشهاد إلا انه يظل رمزا مضيئا للبطولة . تمثيلا لهذا النمط سنختار نصين للغيطاني هما : "كشف اللثام عن أخبار ابن سلام " و " دمعة الباكي على طيبغا منصف الشاكي "للغيطاني.

تجري قصة " كشف اللثام " في زمن دخول العثمانية إلى مصر سنة١٥١٧ م إثر هزيمة المماليك في معركة مراج دابق حين " راح الصالح بالطالح ولعب السيف في رقاب الأبرياء .. طرش العثمانية في يوم واحد من أهل مصر ألف ألف إنسان .. الجثث مرمية تنهشها الغربان .. لا تجد من يدفنها" .

في وسط هذه الحلكة يبزغ ضوء هو ابن سلام ، يوسف بن ابراهيم بن سلام الملقب بابن سلام الذي يقص الراوي حياته مبتدئا بذكر أصله وفصله كما هو الحال في تراجم التراث ، ملقيا الضوء على تشكيك العثمانيين في أصله في محاولة يائسة لعزله عن جموع الشعب التي تعتمل الثورة بين أجنابها ، ويشككون في دوره البطولي عن طريق الدعاية المضادة إحدى آليات السلطة:"لماذا لم يمت إذا كان يبكي ما جرى ؟ لا يا قوم لا تصدقوه فإنه دجال " ، ولكن الناس تلتف حول ابن سلام وتراه رمزا لمقاومتها ، وترى في شعره الذي تدفق بعد الهزيمة لسانا لها يعبر عن حالها وآلامها ، وفي النهاية تتمكن السلطة العثمانية من تعذيبه وقتله وتعليقه على

باب زويلة ، فنزل "الخراب والموت حتى لتحسه فوق البيوت ، وتكاد تخال مئذنتي جامع المؤيد فوق زويلة تميلان حزنا وقهرا" وعندما هوى المشاعلي بالطبر الكبير وأهوى به فوق عظام رأسه "زعق الواقفون جميعا زعقة هائلة ، وكثر التحسر والأسى ، وقيل إن أحجار البوابة رمت دما ولا تزال ، وعاطت الناس عياطا مهولا ارتجت له القاهرة".

مستثمرا آليات الكتابة التراثية يرسم الغيطاني شخصية ابن سلام فهو يخصص فقرة لذكر أصله وفصله ، وفصل فيما جرى له عند دخول العثمانية ، وذكر أخبار شعره ، وفصل فيما كان يفعله ويقوله ، ويختمها بذكر أخباره الأخيرة وكيف انتهى أمره ، وتتيح هذه الآلية التراثية رسم الشخصية دون تقيد بالبناء الكلاسيكي في القصة القصيرة ، وإن كانت تلتزمه بشكل خفي في تراتب البداية والوسط والنهاية كما في القصة الكلاسيكية .

وفي " دمعة الباكي على طيبغا منصف الشاكي "يبرز بطل مملوكي على غير العادة يمثل الضمير الغائب عند المماليك ، ويدلل به الغيطاني على ضوء الخير الذي يبزغ في أشد اللحظات حلكة،ينصف طيبغا المظلوم ، ويكف أيدي المماليك عن أذى الناس ، ويؤرقه الشوق الممض إلى عالم بلا ظلم ، شعاره : والله لا أسمع بمظلمة إلا وأبذل دمي في سبيل رفعها عن صاحبها ، والله لا أرد عن بابي صاحب سؤال ، وعندما يقول له الشيخ جلال الدين :" ما الذي تطلبه من الدنيا وأنت في أحسن حال ؟ هل ستحمل الدنيا على رأسك وتمضي تصرخ بها ؟ يقول له :" قل لي يا شيخ جلال الدين وأنت رجل مطلع ، كيف تنام وفي كل يوم يقع من المظالم ما

تنكسر منه الجبال" .وبهذه الروح يمضي في رفع المظالم التي أثقلت كاهل الناس ، فتح لهم بابه ، حتى قالوا" لو كلهم على مثال طيبغا لصار الحال ولا في الخيال"، ولكنه يهزم في النهاية ، تهزمه السلطة - ممثلة هنا في السلطان كجك - وتدس له سما بطيئا في طعامه ، ومثل أبطال الأساطير يكون رحيله مهيبا في السطور الأخيرة للقصة .

لقد استثمر الغيطاني ثقافة واسعة وعميقة ومتشعبة لتصوير رحيل بطله المقاوم، وكل عناصر هذه الصورة مستقاة من قراءة عميقة في الوجدان الشعبي، لذا لا تبدو لنا هذه الصورة التي رسمها لرحيل طيبغا مبالغا فيها ، لأنها ذات علاقة وثيقة بوجداننا الشعبي الصوفي المتعلق بالصالحين وكراماتهم ، وقد رسم الغيطاني لنا شخصية طيبغا من خلال روايتين متناقضتين عنه ، وهما روايتا ابن الحداد ، وأحمد عبد المقصود ، فالغيطاني لم يرو لنا القصة بلسان راو منحاز ، بل رواها عبر راويين مختلفين حتى يرسم المتلقي وحده الصورة النهائية لطيبغا منصف الشاكي .

في بعض النصوص القصصية قد يسند دور البطل المقاوم للحيوان ، وذلك بتحويله إلى رمز مثقل بالدلالات ، فلا أحد بمنجاة عن لهب الشر " فعذاب الروح واحد"[1] ، وهو يقاوم مصيره ولو بالانتحار ، ففي قصة " انتحار الناقة والبعير " لبشرى الفاضل[2] التي تنقسم إلى قسمين ، نلتقي في القسم الأول منها والمسمى قبل الحكاية بهذا الحمار الذي يطعمه صاحبه قليلا ، ويضربه كثيرا ، وظهره قد أدماه الحديد ، وبأس صاحبه الشديد ، وفي

---

[1] بشرى الفاضل ، أزرق اليمامة : ١٨ .

[2] أزرق اليمامة : ١٨.

ذات يوم يذهب به صاحبه إلى النيل لملء البراميل ، فيقرر الحمار الانتحار ، ويدخل إلى النهر ، ويتوغل إلى أن تغمره المياه " وما ارتفع بعد ذلك له رأس أو ذنب ، لكن نهيقه الأخير الداوي كان بمثابة احتجاج جهير ضد رهق هذا العالم"[1] ،أما في الجزء الثاني والأساسي من القصة فنتابع قصة الناقة (بازلاء) والبعير(بازل) اللذين ينتحران في النهاية بالقفز من صخرة عالية بالوادي ، بعد أن أضناهما السير نحو الخضرة بعد أن حل المحل بالبلاد.

[1] أزرق اليمامة ، انتحار البعير والناقة : نفس الصفحة .

تيار الوعي
ودوره في البنية الدلالية

لا يمكن لنا الحديث عن تيار الوعي ودوره في بناء الشخصية ، وكشفه للدلالات التي تنطوي عليها القصة دون الرجوع قليلا للوراء للكشف عن إسهامات علم النفس في بروز هذا المصطلح، والأثر المتبادل بين الأدب والعلم في إغنائه .

ذهب سيجموند فرويد (١٨٥٦ـ ١٩٣٩) إلى أن الغالبية العظمى من الأفكار والذكريات والمشاعر والرغبات لا شعورية UNCONCIOUS ، وتدخل في منطقة الشعور بصورة متخفية ، ويتجلى ذلك في الأحلام وزلات اللسان والأخطاء والحوادث وخلال التداعي الحر FREE ASSOCIATION الذي يتحدث فيه الشخص عن كل شيء يخطر بباله دون قصدية أو تعمد. وتنقسم الشخصية وفقا لفرويد للمكونات الثلاثة التالية :

- الهو ID : ويقع في المحور البدائي من الشخصية ويعتبره فرويد حالة من الفوضى والوعاء الذي يتضمن الإثارات الهائجة ، فهو غير منظم منطقيا ، وتوجد به القوى الدافعة التي يناقض بعضها بعضا ، وربما تبقى الحوافز والخبرات المكبوتة التي دفعت من المستوى الشعوري ثابتة إلى ما لا نهاية في الهو .وليس لدى الهو حس خلقي .
- الأنا EGO: وتبزغ الأنا أو الذات عند الأطفال لتتحكم في حياتهم اليومية مع البيئة أثناء تعلمهم أن هناك حقيقة منفصلة عن حاجاتهم ورغباتهم.

- الأنـا الأعلـى SUPER EGO :تتكـون الأنـا الأعلـى مـن الأنـا عنـدما يـتقمص الأطفـال الـصغار شخـصيات والـديهم ويـستوعبون قيـودهم وقـيمهم وعاداتهم . ويجاهد الأنا الأعلى من أجل الكمال والمثالية والتضحية بالـذات، ويخلق الشعور بالذنب ، ويجبر الهو على كبت الدوافع الحيوانية[1] .

ويـف كتابه الهام " معـالم التحليـل النفسـي " الـذي ألفـه فرويـد سـنة١٩٣٨ يعرف فرويـد اللاشـعور بأنـه:"الكيفيـة الوحيـدة الـتي تـسود يـف الهـو ، ويسود بين الهو واللاشعور وئام وثيق شبه مـا بـين الأنـا وقبـل الـشعور مـن وئـام، إلا أن الصلة بين الهو واللاشعور أشد وثوقا"[2] .

وقد قسم وليم جيمس (١٨٤٢ـ ١٩١٠) العقل إلى قسمين : العقـل الـواعي الــذي لا يمثـل سـوى عـشر العقـل ، والعقـل البـاطن الـذي يمثـل مـستودعا للرغبـات والغرائـز والـذاكرة ، ويمثـل تـسعة أعشار العقـل ، وقـد شـبه ولـيم جيمس العقـل بجبـل الجليـد العـائم يـف المـاء ، ومـا هـو ظـاهر منـه للعيـان ، أي طاف فوق السطح لا يمثل سوى عشره وهذا هو العقل الواعي ، ومـا هـو تحـت المـاء ، أي التـسعة الأعـشار الباقيـة تمثـل العقـل البـاطن ، فهـو يمثـل نـسبة لا يـستهان بهـا مـن العقـل ، وقـد عمـل الأدب وعلـم الـنفس كـل بأدواتـه علـى الكشف عن مجاهيل قارات العقل.

[1] انظر: لندا ل. دافيدوف ، مدخل إلى علم النفس ، ترجمة سيد الطواب وآخرون ، ط٢، دار ماكجروهيل ، ١٩٨٣ ، ص ٥٨٣ وما بعدها .وللمزيد انظر : سيجموند فرويد ، معالم التحليل النفسي ، ترجمة محمد عثمان نجـــاتي ،ط٦ ،دار الشروق، ١٩٨٦ ، الجهاز النفسي ص ٤٥ وما بعدها .

[2] معالم التحليل النفسي : ٧١ .

ومن هنا انبثقت فكرة تيار الوعي STREAM Of CONCIOUSNESS النابع من اللاشعور، وتكاد تذهب معظم الموسوعات إلى أن مصطلح تيار الشعور أو تيار الوعي - على اختلاف في الترجمة من المصطلح الإنجليزي - قد ابتدعه الفيلسوف الأمريكي وليم جيمس لأول مرة سنة ١٨٩٠ في كتابه "مبادئ علم النفس" للدلالة على انسياب التجارب النفسية داخل الإنسان ، وقد أخذ بهذه الفكرة في الأدب للدلالة على طريقة المؤلف في تصوير الحياة النفسية الداخلية لشخصيات قصته بطريقة تقلد حركة التفكير التلقائية التي لا تخضع لمنطق معين ولا لنظام تتابع خاص[١] ، وقد ابتدع وليم جيمس هذا المصطلح مستثمرا ما توصل إليه علماء النفس قبله ، ومما لاحظه من روايات أخيه هنري جيمس (١٨٤٣-١٩١٦) التي استخدم فيها تيار الوعي دون أن يسميه،ثم أخذ تيار الوعي يترسخ تدريجيا على أيدي كتاب أعلام أمثال مارسيل بروست (١٨٧١- ١٩٢٢) وجيمس جويس (١٨٨٢- ١٩٤١) وفرجينيا وولف (١٨٨٢- ١٩٤١)، وغيرهم .

ويرد بعض النقاد ظهور الحوار الداخلي المتدفق في دخيلة الإنسان دون ترابط أو منطق إلى كاتب فرنسي مغمور هو إدوار دو جاردان الذي لا نعلم عنه الكثير ، وقد استخدمه في رواية تحمل اسم " قطعت أشجار الغار " التي لا تخرج عن تصوير ما يدور في ذهني عاشقين يجلسان على مائدة مطعم ، ولكن جويس أول من جعله أساسا لروايته " عوليسس " حينما جعل روايته الضخمة التي تربو عدد كلماتها على المليون كلمة تدور حول يوم عادي في حياة إنسان هو ليوبولد بلوم الموظف المصرفي، أو بالأحرى ما يدور دواخل بلوم في هذا اليوم ، واختتمت الرواية صفحاتها الاثنتين والأربعين الأخيرة

[١] مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مادة تيارالوعي : ١٢٨ .

بحوار داخلي طويل يتكون من جملة واحدة لزوجة بلوم تجسد ما يدور في عقلها الباطن ، وقد غدت هذه الرواية مثلا كلاسيكيا يضربه النقاد للدلالة على استخدام تيار الوعي ودوره في إثراء العمل الأدبي .

لقد كان التأثير متبادلا ، إذن ، فقد وجد علماء النفس في دستويفسكي وليوناردو دافنشي وهاملت وغيرهم مادة أدبية خصبة تستطيع أن تكشف الكثير من عالم النفس الإنسانية الغني المعقد الفوار ، فكان مصطلح تيار الوعي نتيجة عمل مشترك بين الأدب وعلم النفس ، وقد استخدم في السرد لتصوير الصراع الداخلي الذي يدور داخل شخص ما ، كما يصور الهواجس والصراعات والأحلام التي تملأ دخيلة هذا الشخص والتي ربما حالت عوامل كثيرة دون بروزها على السطح .

وقد حظي هذا المصطلح باهتمام كبير في الدراسات النقدية السردية لدوره الكبير في إضاءة العالم الداخلي للشخصية والتي تعجز طرائق السرد التقليدية - التي استعرضناها في الفصل الثاني من الباب الأول - في إضاءتها ، إنها تفتح لنا كوة من الضوء على دواخل الشخصية ، وتعري لنا ما يدور داخلها وما تجهد هذه الشخصية في كبته وإخفائه عن أعين الجميع ، فكأنها تقدم لنا الشخصية على غفلة منها ، إنها صورة بالأشعة السينية لدواخل الشخصية .

ولتيار الوعي علاقة وثيقة بأزمة الإنسان المعاصر الذي انفتح وعيه على تيارات و ثقافات متضاربة حد التناحر ، ولذا يرى الناقد نصر عباس أن تيار الوعي يركز على " معالجة أزمة الإنسان المعاصر ومدى توتر العلاقات التي تربطه بحيوات الآخرين وبذاته بالدرجة الأولى .. ومعنى هذا أن الأعمال

القصصية التي تعتمد على طريقة تيار الوعي في المعالجة الفنية إنما تقف على الأبعاد النفسية للشخصية والحدث وتبلور العقدة النفسية "[1] ، كما يرى أن تيار الوعي " نتاج لواقع الاهتراء والتمزق والألم التي عاشها العالم ، ومانجم عن حالات الصخب والعنف ، والقلق التي تبعت ظروف الحربين العالميتين ، وما حدث في العالم من التناقضات والتباين على المستوى الحياتي كله "[2].

وربما كان من أوائل النقاد العرب الذين انتبهوا لتيار الوعي وأشاعوه في كتاباتهم النقدية الناقد السوداني معاوية محمد نور (١٩٠٩ـ ١٩٤١) ، ففي مقال مبكر له نشر في أوائل الثلاثينيات بعنوان " أصدقائي الشعراء هذا لا يؤدي " ذهب إلى أن الشاعر الذي يجبر القارئ على الإنصات إليه يجب أن يتحلى ولو بلمحة من تيار الوعي الذي يمكنه من رؤية التشابه في أشياء ومظاهر بادية الاختلاف ، والذي يرى وراء المظاهر العادية عوالم داخلية مروعة . وفي مقدمته لقصصه التي نشرها في الصحف المصرية مثل " السياسة " الأسبوعية ، و" مصر " وغيرها في الفترة بين ١٩٣٠ـ ١٩٣٢ ، ووكذلك في مقدمته لقصته " المكان "[3] التي نشرت لأول مرة بجريدة " مصر " في نوفمبر ١٩٣١ رأى أنه من الضروري أن يعين القارئ على هذا الضرب من التأليف القصصي القائم على تيار الوعي لأنه كما يقول "حديث العهد حتى في أوربا نفسها ، وهو آخر طور من تطورات القصة

---

[1] نصر محمد عباس عناصر البناء الفني في القصة السعودية : ٩٥ .

[2] ، عناصر البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة : ٩٤ .

[3] معاوية محمد نور ، الأعمال الأدبية ، جمع وإعداد رشيد عثمان خالد ، دار الخرطوم ، ١٩٩٤ ، ص ٣٧٠. ونشرت القصة في جريدة مصر العدد ١٠٣٢٤ ، بتاريخ ١١ نوفمبر ١٩٣١ .

التحليلية"[1] ، يقول معاوية نور :" هذا النوع من القصص ليس مهمته تصوير المجتمع ، ولا النقد الاجتماعي ، ولا استجاشة الإحساس والعطف القوي على الخلائق ، وليس من مهمته أن يحكي حكاية ، وإنما هو يتناول التفاعلات الداخلية في عملية الإحساس والتفكير عند شخص من الأشخاص ، ويربط كل ذلك بموسيقى الروح ،واتجاه الوعي . كما يعرض لمسائل الحياة العادية المبتذلة ، ويشير عن طريق الإيحاء إلى علاقتها بشعر الحياة ومسائل الحياة الكبرى ، وهو يعرض لذلك الجانب الغامض في تسلسل الإحساسات واضطراب الميول والأفكار ، وتضادها في لحظة واحدة من الزمان عند شخص واحد ، كما إنه يصور ما يثيره من ملابسات الحياة في عملية الوعي وتداعي الخواطر ،وقفز الخيال ، وتموجات الصور الفكرية "[2].

هذا التعريف العميق لمعاوية محمد نور لتيار الوعي اضطررنا لنقله رغم طوله لعدم استطاعتنا تلخيصه ، فقد كتبه معاوية بدقة بالغة ، وربما كان نصه هذا عن تيار الوعي أقدم نص نقدي عن تيار الوعي في الخطاب العربي.

يعمل تيار الوعي على إذابة الأزمنة الثلاثة : الماضي والحاضر والمستقبل، أي أنه يتيح للسارد الحرية في التنقل بين الأزمنة الثلاثة ، فهي لحظة مفتوحة على كافة الأزمنة ، والأمكنة أيضا ، فيها يتم إلغاء وحدتي الزمان والمكان ليتجول الشخص طليقا عبر أزمنة وأمكنة متباينة بقدر ما يسمح به

---

[1] السابق ، مقدمة القصة : نفس الصفحة .

[2] معاوية محمد نور :نفس الصفحة .

الخيال الطليق ، ومن ثم يستعيض الكاتب عن الزمن الأفقي بالزمن النفسي للشخصية الذي تمتزج فيه الأزمنة.

ويمكن القول إن تيار الوعي يخول للقاص المزج بين الزمن وعناصر القصة الأخرى ، فعن طريقه " يمكن الانتقال من محدودية المعنى المباشر للزمن إلى المضامين الدلالية فيه ، وكلما كان القاص قادرا على تحريك الشخوص والأحداث القصصية في إطار زمان محدد ، ولكن بطرح مفاهيم متعددة، وأبعاد إنسانية أكثر شمولية وعمومية حقق بهذا التفوق الفني"[1].

لقد فتحت اكتشافات علم النفس الباب واسعا أمام الإنسان للنظر في داخله ، فانفتح الإنسان على باطنه المروع وهواجسه وقلقه ومكبوتاته ، وغاص تيار الوعي في التجارب النفسية الغامضة للإنسان ، وعرى دواخله التي يحجبها عادة عن أعين الآخرين ، وبذا نقل تيار الوعي محور الاهتمام من العالم الخارجي بموضوعاته التجريدية العامة ، إلى بواطن النفس الإنسانية ، واستعاض القاص عن الحدث الخارجي بالحدث الداخلي ، كما سنرى بعد في تحليلنا لعدد من النصوص التي اعتمدت تيار الوعي في بناء الحدث والشخصية ، وما ينطوي على ذلك من دلالات ،وسنختار من بين العديد من قصص تيار الوعي القصص التالية للتمثيل :

- الرحيق والدم لجمال عبد الملك "ابن خلدون " .
- نمو تحت قطرات الدم لسامي يوسف .

[1] نصر محمد عباس : البناء الفني في القصة السعودية : ١٦٣ .

● الرحيق والدم لابن خلدون :

من مجموعة " الرحيق والدم " لجمال عبد الملك " ابن خلدون "[1] يمكن أن تمثل لنا قصة"الخنجر" نموذجا باهرا لتيار الوعي ، ومدى استثماره قصصيا ، وهي تحكي قصة " حسين " الذي سافر إلى القاهرة للدراسة والعمل ، وهو يرسل المصاريف إلى أمه وأخته الوحيدة ، ولكن المصاريف تنقطع ، والزمن صعب ، فتزل قدم أم حسين وابنتها لتنزلقا لمستنقع الدعارة، ويتحول المنزل الذي يحلم به حسين طيلة فترة الغربة إلى وكر للرذيلة ، ويفاجأ حسين بكل هذه الأخبار من سائق التاكسي الذي لا يعرفه ، كان يمكن أن تتحول قصة مثل هذه على يد قاص مثل أحمد محمد الأمين أو عبد الحليم عبد الله إلى تل من التنهدات والدموع ، ولكن أستاذية ابن خلدون نقلت القصة كلها إلى ما يدور داخل حسين ،فهي عبارة عن تيار من الوعي يمتد على مدى ثلاث عشرة صفحة ، انظر إلى أفكار حسين كيف تتضارب عندما أخبره السائق بالقصة وذبحه بسكين كلماته دون أن يدري:

كان الهواء يهرب ، وشيء ساخن أحمر ينساب كأفعى محمومة فوق جسد ثور هائج ، ولمع البرق فانعكس على نصل لامع سريع ، والناس كثيرون لهم دوي كدوي الماء في الخزان ،والهواء يهرب بعيدا .. والناس يتكاثرون هو يختنق تحتهم ، ونفضهم عنه ووثب يريد الفرار .. ولكن إلى

[1] دار المعارف ، ١٩٦٩ .

أين ؟ وتكاثروا عليه من جديد والسائق يحمل في يده سكينا تقطر دما .. دم من هذا ؟ وصوته يحتبس لسانه كحجر الرحي [1] .

يصف هذا المقتطف مشاعر حسين والرعب الهائل الذي لفه عندما علم بما حدث ، الرعب الذي عبر عنه اللاوعي بالخنجر ، والثور ، والأفعى ، والدم ، ثم هناك الشلل وعدم القدرة على الفاعلية الذي عبر عنه باحتباس اللسان ، وهناك الإحساس بتسرب الأشياء بعيدا عنه الذي عبر عنها بهروب الهواء ، ثم الإحساس بثقل العالم وكثافته المادية التي لا تطاق:" الناس يتكاثرون هو يختنق تحتهم ، ونفضهم عنه ووثب يريد الفرار .. " ثم الإحساس الحاد بالحصار " وثب يريد الفرار .. ولكن إلى أين ؟ " .

وقد أسعفت ابن خلدون في هذه القصة لغة سيالة لاهثة متدفقة ،وقد لفتت هذه اللغة المتدفقة نظر الناقد عز الدين إسماعيل في مقدمته للمجموعة، وأشار إلى أن ابن خلدون قد استخدم في هذه القصة أسلوبا تعبيريا " يقوم على تفجير الطاقات الكامنة للغة في سبيل بناء المعنى بناء شعوريا لاعقليا" [2] ، وساهم كل ذلك في الكشف عن بواطن الشخصية وصراعاتها المريرة مع واقعها، وتعرية دواخلها .

وفي هذا النص لابن خلدون تتمثل قدرة تيار الوعي في الغوص عميقا داخل الشخوص لكشف ما يمور تحت السطح الساكن للشخصية ، لقد فتح تيار الوعي النص هنا على الداخل الإنساني ، وانثالت الأفكار والرغبات الداخلية دون ضابط أو رقيب ، متحررة من كل تسلسل منطقي،

---

[1] السابق : ٤٦ .

[2] نموتحت قطرات الدم :٢٢ .

واكتسبت اللغة هنا سيولة وانـدياحا حتى تتمكن من النفاذ إلى تلك المنـاطق الغائرة التي تبدو وكأنها تقطن في ماوراء اللغة ، وبدأت اللغة في التفكك والتحلل ، واختفت بعض حروف العطف التي تشي بالترتيب أو التعقيب أو الاستدراك، أي بالمنطق ، وفاض نهر الصور المستثارة بفعل الخيال النشيط الذي يكاد لا يوقف جريانه عائق ، وهي صور متولدة عن بعضها ، أو متقاطعة مع بعضها ، أو متوازية ، تلمع وتغيب ، تتلألأ في البصر كبرق ، أو تتلاشى مخلفة سمادير من الضوء .

- نمو تحت قطرات الدم :

تقدم معظم أعمال القاص السوداني سامي يوسف (١٩٥١ ـ ١٩٧٤) استثمارا مكثفا لتيار الوعي ، حتى ليمكن القول إن معظم قصصه تمثل دفقات مكثفة من تيار الوعي الذي لا يخضع لأية رقابة خارجية ، ففي مجموعته المنشورة "نمو تحت قطرات الدم"[١] ، ينثال تيار الوعي بمجرد إشعال الراوي لسيجارة في قصة "الأصابع"، حيث يبدأ في الإبحار بأغوار ذاته حتى يرى نفسه في الماء :

" وأنا في الماء رأيت أشياء غريبة ، كميات هائلة من الصدف الملون يتلألأ فرحا أخذ يطفو على السطح ، همسات حالمة تتسلل من الفوهات الأرجوانية ، سألت عنها حوريتي ، فقالت إنها للمحبين مخزونة منذ الأزل ، وتطفو هكذا بين تحولات الفصول ، رأيت أسماكا ذهبية تغني ، رأيت

[١] إدارة النشر الثقافي ، وزارة الثقافة والإعلام ، الخرطوم ، ط١ ، ١٩٧٦ .

طيور البحر تشكل أضواء لماعة.. سراطين هائجة ، قالت حوريتي : انظر جيدا ، إنها قيامة البحر "[1] .

وفي قصته " نمو تحت قطرات الدم " التي يفصح اسمها وحده عن عالمها الداخلي الغريب ، تتحول القصة كلها إلى دفقة مكثفة من تيار الوعي ، دفقة تقترب من حدود الهذيان ، وتستعصي على الفهم والتحليل النقدي :

فارس الأحلام أتى في قرعة حمراء طوحته آلام الأقبية الرطبة المتفسخة الألوان ، وشهقت المرئيات وهي تستقبله من عل كزهرة برية ، مرتديا حلة المجد متفتحا كأنشودة الشمس لا يغمط أحدا حقه ، منحنيا لكنوز سليمان التي أودعها إياه كأسرار الموت والحياة "[2] .

ويجب التفرقة بوضوح هنا بين تيار الوعي ، والمناجاة الذاتية التي تبوح فيها الشخصية لنفسها ، فهما يقتربان من بعض الوجوه ، ويختلفان في وجوه أخرى ، وفي تعريف لروبرت همفري يرى أن المونولوج الداخلي أو المناجاة الذاتية هو ذلك التكنيك المستخدم في النص بغية كشف المحتوى النفسي للشخصية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي ، فهو يهتم بكل محتويات الوعي وعملياته لا بواحد منها فحسب ، فهو يستبطن العالم النفسي الداخلي للشخصية ، ويكشف عن وعيها ولاوعيها دون تدخل من المؤلف مجسدا المعاناة النفسية ، القلق ، تمزق الوجدان [3] ، وهمفري يضع

---

[1] نموتحت قطرات الدم : ١٥ .

[2] السابق : ١٧ .

[3] انظر : روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ترجمة محمود الربيعي ، ط٢ ، دار المعارف ، مصر، ١٩٧٤ ، ص ٤٤ .

يدنا بعد هذا التعريف على فرق مهم بين تيار الوعي ، والمناجاة الذاتية ، فالمناجاة الذاتية تلتقي مع تيار الوعي في معظم السمات عدا أن تيار الوعي يركز على مستويات ما قبل الوعي من الكلام [1] ، فبينماينفتح تيار الوعي على منطقة اللاشعور، أي منطقة العقل اللاواعي ، مرخيا العنان لكل النزوات والرغبات المكبوتة ، فإن حديث المناجاة الذاتية يتسم بقدر من التخطيط والتعمد ، أي بقدر من الوعي ، فهو بوح من الشخصية لذاتها تسرد فيه آلامها وأحلامها ، ويمكن أن يتحول إلى " ديالوج " أي إلى حديث خارجي ، دون صعوبة تذكر ، إذا وجدت هذه الشخصية من يصغي إليها .

[1] السابق : ٥٥ .

الفصل الثاني

الاغتراب في الخطاب السردي

الاغتراب في الخطاب السردي

تكاد كلمة " اغتراب " تلخص لنا جوهر البنية الدلالية للقصة القصيرة منذ بواكيرها الأولى عند جوجول وتشيخوف وجوركي وموباسان وغيرهم حتى اللحظة الحاضرة ، فقد نشأت القصة القصيرة في الأساس لتعبر عن وحشة الفرد المنعزل المتوحد إزاء العالم ، والقصة القصيرةكما يقول أوكونور تتحدث عن المغمورين ، والشخصيات الخارجة التي تهيم على حواف المجتمع ، وتتضمن ذلك الوعي الحاد باستيحاش الإنسان[1] . وقد عزا أوكونور ازدهار القصة القصيرة في أمريكا لكونها آهلة بالجماعات المغمورة، ورأى أن غرابة السلوك هو الدم الذي يسري في عروق القصة القصيرة[2] ، والقصة القصيرة تعبر عن رعب الحياة كما يقول شكري عياد. ويؤيد ذلك قول بعض القصاصين أنفسهم كيوسف القعيد الذي يقول :"تتبع كتابة القصة من إحساسي الحاد بعدم التوافق بيني وبين العالم ، فإذا لم أشعر بهذا الإحساس لا تنشأ لدي الرغبة للكتابة التي أعدها محاولة للتعبير عن حالة من القلق ، وعدم الرضى ، والرفض ، وقد تكون الكتابة هنا شكلا لحل الأزمة "[3] ، بل يكاد الاغتراب يغطي الخطاب الأدبي المعاصر ، يؤكد غالي شكري أن " الإحساس بالغربة هو نقطة الانطلاق الأولى

---

[1] فرانك أوكونور ، الصوت المنفرد : ١٤ .

[2] السابق : ٣٤ .

[3] انظر هذه الشهادات وغيرها في : التفسير السوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة ، سمير حجازي ، مجلة فصول ، مصدر سابق ، ص ١٥٥ وما بعدها .

لأجيال المثقفين في الغرب منذ إرهاصات الحرب الأولى إلى وقتنا هذا .. فالقيم من حولهم لا تكفل لهم الأمن والطمأنينة بل تزيدهم عذابا "[1] .

فما الذي نعنيه بالاغتراب ؟

في السياق الغربي :

في التحليل اللغوي لأصل المصطلح اغتراب ALIENATION في سياقه الغربي فإن الأصل الذي اشتقت منه المفردة هو الكلمة اللاتينية ALIENATIO بمعنى ينقل أو يحول أو يسلم أو يبعد .

ويحلل لنا محمود رجب المصطلح في ثلاثة سياقات رئيسة له هي :

السياق القانوني ، والسياق النفسي الاجتماعي ، والسياق الديني

أما في السياق القانوني فإن المفردة كانت تستخدم في أصلها اللاتيني للدلالة على النقل أو التحويل أو انتقال أي شيء إلى آخر ، فيصير غريبا عنك ، ومن هنا تطور المعنى ليدل على قابلية الأشياء ، بل والكائنات الإنسانية المملوكة(أي الأرقاء) للتنازل أو البيع ، والاغتراب بهذا المعنى يقترب من التشيؤ REIFICATION ،أي تشيوء العلاقات الإنسانية وتحويلها إلى أشياء جامدة.

وفي السياق النفسي الاجتماعي تعني المفردة ما يحدث للفرد من اضطرابات نفسية وعقلية ، وما يستشعره من غربة في العالم وفتور أو جفاء

[1] غالي شكري ، المنتمي في أدب نجيب محفوظ ، ط١ ، مكتبة الزناري ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ١١ .

في علاقته بالآخرين . ولا زالت الكلمتان الإنجليزية ALIENATION ، ونظيرتها الفرنسية ALIENATION تحتفظان بهذا المعنى النفسي للكلمة اللاتينية ALIENATIO ، فالمجنون ، أو من يعاني اضطرابات عقلية بوجه عام يسمى في الفرنسية ALIENIST ، أما في الإنجليزية فإن كلمة ALIENE كانت تطلق على الطبيب الاختصاصي في تشخيص الأمراض العقلية وعلاجها .

أما في السياق الديني فقد كانت الكلمة تستخدم لتعني انفصال الإنسان عن الله بالخطيئة أو السقوط من النعمة الإلهية في الخطيئة والذنوب[1] .

أما معجم المصطلحات العربية فيضع أمام مصطلح ALIENAION عددا من الكلمات التي يرى أنها تقابله وهي :الشعور بالغربة ، الوحشة ، اللاانتماء ، الانخلاء ، الانسلاخ ،ويعرفه بأنه"شعور المرء بأنه مبعد عن البيئة التي ينتمي إليها "[2].

في السياق العربي :

لم ترد مفردتا "اغتراب" ، و"غربة "في القرآن الكريم ، وإن وردتا في الحديث الشريف ، والمعاجم اللغوية ، وقد عرف العرب كلمات غربة واغتراب منذ العصر الجاهلي ، أما في المعاجم اللغوية فقد وردت في (المعجم الوسيط) معان عديدة في مادة غرب نقتطف منها : " غرب فلان غاب ،

[1] انظر: الاغتراب ، سيرة مصطلح : ٣١ وما بعدها .

[2] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : ٢١٩ .

وغرب عنه تنحى ،غربة بعد عن وطنه ، واغترب نزح عن الوطن ، واغترب احتد ونشط ، واغترب فلان تزوج في غير الأقارب ، وغرب بالكسرة الشيء غربا : اسود ، وغرب الكلام بالضم غرابة غمض وخفي، فهو غريب ، وأغرب ارتحل ، وأغرب جاء بالشيء الغريب البعيد عن الفهم ، وأغرب في الأرض : أمعن فيها فسافر سفرا بعيدا ،والغريب غير المعروف أو المألوف[1] ، أما في اللسان فقد أتى ابن منظور بمادة ثرة عن الغربة والاغتراب نقتطف منها :" الغربة : النزوح عن الوطن والاغتراب ، تقول منه تغرب واغترب ، وغريب بعيد عن وطنه ، والجمع غرباء .. والغرباء الأباعد ، والغريب : الغامض من الكلام .. وأغرب الرجل : جاء بشيء غريب ، وأغرب الرجل إذا اشتد وجعه من مرض أو غيره "[2].

أما في الحديث الشريف ، فنجد أن المفردة قد تكررت مرارا بمعنى مقارب لمعناها المعاصر الذي يركز على الغربة النفسية والاجتماعية ، والاختلاف عن الآخرين ، مثلما نجد في حديث أَبِي هُرَيْرَةَ قَالَ : قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهم عَلَيْهِ وَسَلَّمَ : بَدَأَ الإسلام غَرِيبًا وَسَيَعُودُ كَمَا بَدَأَ غَرِيبًا فَطُوبَى لِلْغُرَبَاءِ[3] ، والغربة هنا هي غربة اجتماعبة ، ونفسية ، وليست غربة مكانية ، ويؤيد ذلك حديث آخر فعن عَبْدَ اللَّهِ بْنَ عَمْرِو بْنِ الْعَاصِي قَالَ قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهم عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ذَاتَ يَوْمٍ وَنَحْنُ عِنْدَهُ طُوبَى لِلْغُرَبَاءِ فَقِيلَ مَنِ الْغُرَبَاءُ يَا رَسُولَ اللَّهِ قَالَ أُنَاسٌ صَالِحُونَ فِي أُنَاسِ سُوءٍ كَثِيرٍ ، مَنْ

---

[1] المعجم الوسيط ، مادة غرب : ٦٧٠ وما بعدها .

[2] لسان العرب ، المجلد الأول ، مادة غرب ، ص ٦٣٧ .

[3] صحيح مسلم ، كتاب الإيمان ، حديث رقم ٢٠٨ ، وانظر الحديث أيضا في سنن الترمذي ، كتاب الإيمان ، حديث رقم ٢٥٥٣، وفي سنن ابن ماجة، كتاب الفتن ، حديث رقم ٣٩٧٧ ، وطوبى أي بشرى بالخير والجزاء الحسن .

يَعْصِيهِمْ أَكْثَرُ مِمَّنْ يُطِيعُهُمْ [1] ، وهي هنا الغربة التي يعانيها الصالح بين قومه ، وهي من غربة الأنبياء التي أشار إليها المتنبيء في قوله :

أنا في أمة تداركها اللّه   غريب كصالح في ثمود

وفي بعض الأحاديث النبوية ما يدل على أن الغربة صفة المؤمن ، ففي حديث عَبْدِ اللَّهِ بْنِ عُمَرَ رَضِي اللَّهم عَنْهما قَالَ أَخَذَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهم عَلَيْهِ وَسَلَّمَ بِمَنْكِبِي فَقَالَ كُنْ فِي الدُّنْيَا كَأَنَّكَ غَرِيبٌ أَوْ عَابِرُ سَبِيلٍ [2] ، وقد ذكر الإمام النووي في شرح هذا الحديث " لا تركن إلى الدنيا ولا تتخذها وطنا ولا تحدث نفسك بطول البقاء فيها ولا بالاعتناء بها ، ولا تتعلق بها إلا كما يتعلق بها الغريب في غير وطنه ، ولا تشتغل فيها إلا بما يشتغل به الغريب الذي يريد الذهاب إلى أهله" [3] .

وقد وصف القبر في بعض الأحاديث الشريفة بأنه بيت الغربة ، وبيت الوحدة ، ، ففي حديث عَنْ عَطِيَّةَ عَنْ أَبِي سَعِيدٍ قَالَ دَخَلَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهم عَلَيْهِ وَسَلَّمَ مُصَلَّاهُ فَرَأَى نَاسًا كَأَنَّهُمْ يَكْتَشِرُونَ قَالَ أَمَا إِنَّكُمْ لَوْ أَكْثَرْتُمْ ذِكْرَ هَاذِمِ اللَّذَّاتِ لَشَغَلَكُمْ عَمَّا أَرَى فَأَكْثِرُوا مِنْ ذِكْرِ هَاذِمِ اللَّذَّاتِ الْمَوْتِ فَإِنَّهُ لَمْ يَأْتِ عَلَى الْقَبْرِ يَوْمٌ إِلَّا تَكَلَّمَ فِيهِ فَيَقُولُ أَنَا بَيْتُ الْغُرْبَةِ وَأَنَا بَيْتُ الْوَحْدَةِ وَأَنَا بَيْتُ التُّرَابِ وَأَنَا بَيْتُ الدُّودِ فَإِذَا دُفِنَ الْعَبْدُ الْمُؤْمِنُ قَالَ لَهُ الْقَبْرُ مَرْحَبًا وَأَهْلًا ..." [4] .

---

[1] مسند أحمد ، مسند المكثرين من الصحابة ، الحديث رقم ٦٣٦٢ ، وقد انفرد به أحمد بن حنبل .

[2] صحيح البخاري ، كتاب الرقائق ، حديث رقم ٥٩٣٧ ، وانظر الحديث أيضا في سنن الترمذي ، كتاب الزهد ، حديث رقم ٢٢٥٥ ، وفي سنن ابن ماجة ، كتاب الزهد ، حديث رقم ٤١٠٤ ، وفي مسند احمد ، حديث رقم ٤٥٣٤ .

[3] رياض الصالحين ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص : ٢١٦/٢١٧ .

[4] سنن الترمذي ، كتاب صفة القيامة والرقائق والورع ، حديث رقم ٢٣٨٤ ، وقد انفرد بهذا الحديث ابن ماجة ، ويكتشرون أي يضحكون ، وهاذم أي هادم .

ويمثل بعض الشعراء الجاهليين ممن سموا بالصعاليك أمثال الشنفرى ، وتأبط شرا ،وعروة بن الورد ، والسليك بن السلكة ، وأسيد بن جابر ، وغيرهم نماذج للاغتراب الاجتماعي عن مجتمعاتهم الجاهلية ، وقيمها الموروثة ، فقد تمردوا على هذه القيم فنبذتهم قبائلهم المحافظة على تقاليدها ، وعاشوا منعزلين عن المجتمع ، معبرين عن هذه العزلة في قصائدهم ، وقد يؤثرون الوحوش على بني البشر كما نجد عند الشنفرى في مثل قوله :

ولي دونكم أهلون سيد عملس وأرقط زهلول وعرفاء جيأل
هم الأهل لا مستودع السر ذائع لديهم ولا الجاني بما جر يخذل[1]

أما في القرآن الكريم فلم ترد الكلمة بنصها ، وإن كانت فكرة انفصال الإنسان عن الله قد عبرت عنها قصة خلق آدم وهبوطه من الجنة ، كما وردت في سورة البقرة ، لذا نجد ابن العربي يعبر عن ذلك بالقول في الفتوحات المكية :" إن أول غربة اغتربناها وجودا حسيا عن وطننا غربتنا عن وطن القبضة عند الإشهاد بالربوبية لله علينا ، ثم عمرنا بطون الأمهات، فكانت الأرحام وطننا ، فاغتربنا عنها بالولادة " .

ويقع محمود رجب على نص مهم لأبي حيان التوحيدي في الإشارات الإلهية يضيء لنا مفهوم الاغتراب كما عرفه هذا المفكر الكبير ، وهو المفهوم الذي يقترب كثيراً من مفهوم الاغتراب بمعناه النفسي ـ الاجتماعي الذي نعرفه الآن ، يقول أبوحيان :" فأين أنت من غريب قد طالت غربته في

[1] سيد : ذئب ، وعملس شديد على السير ، والأرقط هو النمر ، وزهلول أي أملس ، وعرفاء لها عرف وهو شعر العنق ، وجيأل اسم علم للضبع .

وطنـه .. وأيـن أنـت مـن غريـب لا سـبيل لـه إلى الأوطـان ، ولا طاقـة بـه علـى الاسـتيطان ؟ ... الغريـب مـن هـو ـيف غربتـه غريـب .. الغريـب مـن نطـق وصـفه بالمحنة بعد المحنـة .. إن حضـر كـان غائبـا ، وإن غـاب كـان حاضـرا " ، وـيف نص آخر :" وأغرب الغرباء من صار غريبا ـيف وطنه ، وأبعد البعداء مـن كـان قريبـا ـيف محـل قربـه ، لأن غايـة المجهـود أن يسلو عـن الموجـود ، ويغمـض عـن المشهود ، ويقصـى عـن المعهـود " [1] .

وتتفـق هـذه النـصوص مـع طبيعـة أبـي حيـان التوحيـدي(٣١٠هـ ـ ٤١٤هـ) الذي عاش مغتربا عن معاصريه ، وكـان مغمور الذكـر بينهم ، وقـد أوصـى التوحيـدي بحـرق مؤلفاتـه ربمـا ضـنا بهـا علـى مجتمعـه الـذي لا يقدرها ،ولإحـساسه العميـق بتجاهـل معاصـريه لـه ، ولـن يعيينـا العثـور علـى نصوص أخرى للتوحيدي ـيف معنـى الغربة والاغتراب .

ولكـن من أين ينبع الاغتراب ؟

يرى بعض الفلاسفة أن الاغتراب يبدأ عند الإنسان منـذ تفتح عينيـه علـى الوجود ـيف هذا العالم الذي هو غريب عنه والذي نـزل إليـه بسبب معصية آدم عليه السلام ، فالإنسان قد اغترب عـن عالمـه الحق بفعل الخطيئة ، وتنبهنـا بعض الآيات ـيف الكتاب المقدس إلى غربة الإنسان ـيف هذا العـالم كمـا نجـد ـيف " الكل باطل وقبض ريح " التي تذهب إلى بطلان هذا الوجود .

وـيف القرآن الكريم لن يعوزنا العثور على العديد من الآيات التي تكـرس لغربـة الإنـسان عـن هـذا العـالم الـدنيوي ، وتخفـف مـن ألفتـه لهـذا العـالم

[1] الاغتراب ، سيرة مصطلح : ٤٢/٤٣ .

واطمئنانه له ، مثل قوله تعالى :" وما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور "[1] ، وقوله تعالى :" وإن الدار الآخرة لهي الحيوان " [2] ، وكما يقول الإمام النووي فإن آيات الزهد في الدنيا والحث على التقليل منها كثيرة مشهورة ، وأما الأحاديث فأكثر من أن تحصر[3] ، ومن الأحاديث " اللهم لا عيش إلا عيش الآخرة "[4] متفق عليه ، وحديث النبي صلى الله عليه وسلم :" مالي وللدنيا ؟ ما أنا في الدنيا إلا كراكب استظل تحت شجرة ثم راح وتركها "[5] رواه الترمذي،وحديث " الدنيا سجن المؤمن وجنة الكافر "[6] رواه مسلم .

ويلخص غسان السيد إشكالية الإنسان مع العالم فلسفيا على النحو التالي : مع تفتح عيني الإنسان على الوجود يبدأ بمحاولة تشكيل عالمه الخاص ، عن طريق الأحلام تارة ، وتارة أخرى عن طريق العمل ، لكن الإنسان يكتشف أنه كلما تقدم في هذا الطريق ازداد بعده عن تحقيق أهدافه ، وتبدأ أحلامه بالتحطم على أرض الواقع ، وتبدأ رحلة اغترابه عن كل ما يحيط به ، وعن ذاته نفسها ، فاغتراب الذات ينشأ إذن عن التناقض بين داخل الإنسان وبين العالم الخارجي ، بين الواقع والخيال ، بين ما يملكه وما يطمح إليه ، بين نظام العالم ونظام تفكيره [7] .

---

[1] سورة الحديد : آية ٢٠ .

[2] سورة العنكبوت : آية ٦٤ .

[3] السابق : ٢١٢ .

[4] الإمام أبو زكريا يحي بن شرف النووي ، رياض الصالحين ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ٢١٣ .

[5] السابق : ٢٢١ .

[6] السابق : ٢١٦ .

[7] غسان السيد ، الاغتراب في أدب زكريا تامر ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد ٣٥٢،أغسطس ٢٠٠٠ ، ص٢٨ .

ويبدأ الانزلاق لعالم الاغتراب عندما يفتقد الإنسان القدرة على الانسجام مع مجتمعه ، وكما يقول غسان السيد في تحليله للاغتراب عند زكريا تامر فإن التوازن النفسي للإنسان لا يتأتى إلا من خلال علاقة صحيحة ومثمرة مع محيطه الاجتماعي ، وعندما يتوقف عن الانسجام مع ذلك المحيط يفقد علة وجوده ، وبذلك يدخل في عالم الاغتراب الذي يشل مقدرته على الفعل [1] ، بينما يرى مجاهد عبد المنعم أن تشيخوف كان يعبر عن مطلق مأساة الإنسان من خلال تدهور الإنسان الروسي في أواخر القرن التاسع عشر ، كما كان كافكا يعبر عن مطلق مأساة الإنسان من خلال تدهور الإنسان الغربي في مطلع القرن العشرين ، إنهما يتشابهان في أنهما لم يقصدا التعبير عن حقبتهما التاريخية ، بل قصدا أن يستغلا روح عصرهما للنفاذ إلى التعبير عن مطلق عذابات الإنسان واغترابه ، وأصبح الموضوع الوحيد عندهما هو اغتراب الإنسان في إجماله[2].

مشكلة الإنسان إذن في العالم الخارجي الذي لا يجيب عن نداء العقل والروح ، ولا يعطي أي إشارة تبعث على الطمأنينة ، كل هذا ينعكس على ذات الإنسان التي لا تستطيع تحمل كل هذا الرعب[3].

وبالرغم من أننا نستطيع أن نجد جذورا للاغتراب منذ أقدم العصور ، وفي الكتب المقدسة كالتوراة والإنجيل في آيات مثل " الكل باطل وقبض ريح"، إلا أن الاغتراب قد تفجر بعنف في أوربا عقب الحرب العالمية الأولى ، فبعد اكتشافات فرويد في عالم النفس ، وتدفق مختلف التيارات الفكرية

---

[1] الاغتراب في أدب زكريا تامر : ٢٩ .

[2] جماليات القصة القصيرة المعاصرة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، د. ت ، ص ٦٢ .

[3] الاغتراب في أدب زكريا تامر :٣١ .

والأدبيــة وتقلــص دور الــدين ، وانهيــار الكــثير مــن القــيم ، واكتــشاف نسبيتها ، وشيوع القيم المادية في المجتمع الاستهلاكي ،وسيطرة الآلة على كل شيء ، وبروز قيم استهلاكية لاتقدم للإنسان أي طمأنينة أو راحة تأكد الاغتراب كملجأ تلجأ إليه الذات الحساسة لتأكيد وجودها ، وكشف المساحات الشاسعة التي تفصلها عن المجتمع ، وما لبث أن ظهرت العديد من الكتب التي تبحث في هذه الظاهرة وتفلسفها مثل " اللامنتمي " لكولن ولسون ، و"سقوط الحضارة" لاشبلنجر ، ، وظهر كتاب العبث في فرنسا وبريطانيا وغيرها أمثال صمويل بيكيت ، وأوجين يونسكو وغيرهم.

وإذا كان مصطلح الاغتراب قد ازدهر في الغرب لمثل هذه الأسباب التي كشفناها عند حديثنا عن سيرة المصطلح في سياقه الغربي ، فإن الاغتراب قد تجلى عند المثقف العربي المعاصر بصورة حادة للعديد من الأسباب ربما يكمن بعضها في التمزق الذي يعيشه هذا المثقف بين ماضيه الزاهر ، وبين واقعه المتدهور على كافة الأصعدة، الواقع الذي يواجه فيه بغزو الآخر له في عقر داره،ويتعرض للاستلاب بسببه ، إذ يعيش المثقف العربي تمزقا بين ماضي حضارته الزاهرة ، وواقعه الآني الذي يعج بمختلف صور التخلف والدونية والقهر تقابله حضارة ضخمة لم يشارك في صنعها ، بل شاركت في قهره عبر الاستعمار الذي تحالف مع الرجعية المحلية،"وكان من نتيجة ذلك التحالف التاريخي بين الاستعمار الأجنبي والرجعية المحلية أن تمزق تاريخنا وتراثنا الحضاري ، فتعرضت بعض حلقاته للبتر ، والأخرى للتزييف ... وأضيفت عناصر غير أصيلة لا ترتبط بحضارتنا بأي وشيجة أو اتصال ، ولم يتم التفاعل بيننا وبين العالم في مناخ صحي يسمح بالازدهار"[1] . وتحالفت

[1] غالي شكري ، المنتمي في أدب نجيب محفوظ : ١٣/١٤ .

أسباب عديدة أخرى على استعار أوار الاغتراب عند المثقف العربي مثل القهر الذي تفاقمت وتعددت مطارقه ، والفقر الطاحن المصادر لأبسط حاجات الحياة ، والهزائم القومية الثقيلة كهزيمة ١٩٦٧ ، وخيبة الأمل في الحكومات الوطنية التي تولت دست الحكم بعد سنوات من النضال المرير ضد الاستعمار .

تجليات الاغتراب في الخطاب السردي

١/١ تجليات الاغتراب في الخطاب السردي لتشيخوف :

رسخ جوجول في قصته " المعطف "[١] نموذج الإنسان المسحوق ، المنعزل ، العاجز عن التوافق مع العالم ، المواجه بغلظة العالم وجفائه وعدم مبالاته ، المقهور بسطوة القهر الفظة القادرة على المحو الكلي ، المصلوب في هجير وحدته دون عزاء ، لقد كان جوجول إذن الأب الروحي الذي انحدر إلينا منه هذا النموذج حينما صور لنا ذلك الموظف البسيط (أكاكي أكاكيفتش) الذي كان قصارى حلمه أن يرتدي معطفا يقيه لذعات الشتاء ، ولكن حتى هذا الحلم البسيط ما إن يتحول إلى حقيقة حتى يجهض بعنف .

كان تشيخوف تحرقه الرغبة في رؤية الناس متسقين تماما مع أجمل ما في نفوسهم ، ومتناغمين مع العالم الخارجي :كتب جوركي في مقدمة أعمال تشيخوف أننا عندما نقرأ قصصه ونحس وكأننا نسير في طريق ".. كل شيء فيه غريب وحيد ، جامد عاجز ، أما الآفاق الزرقاء البعيدة فتبدو خاوية ... وعقل الكاتب كشمس الخريف يضيء بوضوح قاس : الطرق المكسرة ، والشوارع المتعرجة ، والمنازل الضيقة القذرة التي يختنق فيها من الضجر والكسل أناس صغار تافهون يملأون بيوتهم بالهرولة الفارغة

[١] انظر القصة في : نيقولاي جوجول ، مجموعة المفتش العام ، ترجمة غائب طعمة فرمان وأبي بكر يوسف ،ص ٣٢٦ وما بعدها .

الناعسة " ، أي أناس مغتربون عن ذواتهم ، وعن العالم ، فكيف يصور تشيخوف مثل هذا الرعب في قصصه القصيرة ؟ .

منذ قصصه القصيرة الفكاهية الأولى نبهنا تشيخوف بقوة إلى ما يختبيء وراء الأشياء المضحكة العادية من ابتذال ، وكيف يكمن القبح ، والابتذال ، والسأم اليومي الذي لا نكاد نحس به وراء واجهة خارجية مصقولة جيدا وجميلة ، أي كيف ننتبه إلى دودة العطن التي تنخر من الداخل دون أن ننتبه .

وينبهنا الناقد الروسي أ . بيلكين إلى إحدى قصص تشيخوف الهامة غير المشهورة ، والتي نرى فيها تمثلا رائعا لمفهوم البطل الغريب الذي يستيقظ فجأة على غربته وتفاهته بعد سنوات من السعادة العائلية المحدودة بكل تفاصيلها المملة التي لا تكاد تنتهي ، ففي هذه القصة " معلم اللغة الأدبية " نلتقي بالمعلم نيكيتين الذي يشعر فجأة بعد سنوات من السعادة الزوجية التافهة بالغربة، ويشرع بالتشاجر مع زوجته التي أصبح يراها امرأة عادية محدودة الأفق:" أراد فجأة برغبة شديدة وبحسرة ، الهروب إلى عالم آخر حيث يستطيع أن يشتغل بنفسه في مصنع أو مشغل كبير ، أو يتكلم مع قسم من الأقسام أو يكتب ويطبع ويضج ويتلهف ويعاني .. لقد بدا ذلك يسيطر عليه لدرجة ينسى معها نفسه ويصبح لا إباليا تجاه سعادته العائلية ..."، حينها يدرك نيكتين وضعه، ويستيقظ الإنسان فيه وينضج طموحه للتحرر من التفاهة " انتصب أمامه فجأة كإنسان حي شيبالدين الحليق اللحية ، وقال بهلع :" لم تقرأ حتى ليسنج ! كيف تأخرت !ياإلهي كيف أصبحت تافها " ، وشيبالدين هذا هو راعي الفنون للمدينة الذي سأله مرة

هل قرأ ليسنغ ، وعندما اعترف نيكتين بعدم قراءته له استغرب راعي الفنون وارتاع .وتنتهي القصة بهذه السطور لنيكتين :" ليس هناك ما هو أكثر رعبا وهوانا وحزنا من التفاهة علي أن أهرب من هنا ، أن أهرب اليوم وإلا سأصاب بالجنون".

وفي رأينا أن عبارة شيبالدين "ألم تقرأ ليسنغ ؟ والتي ترددت أربع مرات في القصة هي إشارة عميقة للعالم الآخر الحقيقي الذي يسبح نيكتين بعيدا عنه ، العالم الآخر الذي يموج بالفكر والأدب والحياة بعيدا عن نيكيتين المهموم فقط بسعادته الزائفة مع زوجته أمانوسا المحدودة الأفق.

واغتراب الفرد عن ذاته ، واختفاء الإنسان وراء رتل من التفاهات والابتذالات اليومية، هو أحد المفاتيح المهمة لفن تشيخوف ، لقد كان مشغولا دائما كما يقول جوركي بتخليص الإنسان من كل التوافه المضنية التي لا لزوم لها والتي تشوه الوجه الحقيقي والروح الحية للإنسان، وكان للابتذال قاضيا قاسيا وجلادا[1] .

هذا الاغتراب عن الذات يمكن أن يفضي في أحيان قليلة إلى إرهاف وعي البطل فجأة بمأساته ، ومن ثم العمل على تقصي جذور اغترابه ، مثلما نجد في قصة " المعلمة " التي تمضي حياتها كلها تدرس في تلك القرية النائية الباردة الموحلة ، وهي تحتضر في خريف عنوستها في عالم معاد ، ودون أن تتغير حياتها للأفضل ، وتفطن فجأة إلى أن " الحياة قد نظمت والعلاقات الإنسانية قد تعقدت بطريقة تستعصى على الفهم ، بحيث يتوه الإنسان عندما يفكر فيها ، ويشعر بالألم " ، ولكن العديد من قصص

---

[1] المقدمة : ١١وما بعدها .

تشيخوف ينتهي دون أن يستطيع البطل اكتشاف جذور غربته ، بل دون أن يكشف القارئ أن كلمات تشيخوف الهزلية المرحة تخفي وراءها فلسفة عميقة في الاغتراب ، ففي قصة مثل " موت موظف "[1] نلتقي بالموظف إيفان ديمتريفتش الذي كان يجلس في صالة المسرح ، وفجأة يعطس في قفا الذي أمامه ، وكان هو الجنرال تشرفياكوف ، ويقضي الموظف ما تبقى من حياته في محاولة الاعتذار إلى الجنرال بتذلل غريب ، وقد قبل الجنرال الاعتذار من أول وهلة ، ولكن إصرار الموظف الغريب على الاعتذار إليه، وحضوره المتكرر له في مكتبه يجعله يفكر أن الموظف ربما كان يسخر منه ، وفي النهاية بعد أن طرده الجنرال من المكتب عندما كان يحاول باستماتة الاعتذار إليه ، يذهب إلى البيت ، ويستلقى على الكنبة ، ويموت.

لا تكمن فلسفة هذه القصة في الموت المأساوي لإيفان ديمتريتش، بل تتسرب لحظة تنويرها عبر النص كله حيث يكاد القارئ يضع يده على : المدى اللانهائي لابتذال المجتمع الروسي في أواخر القرن التاسع عشر ، ووثن الطبقية الذي يرتكب جريمة قتل حقيقية ، فقر" إيفان ديمتريفتش " الإنساني وضيق أفقه ، وجه الحياة الأسيان المتحفي وراء أرتال من التنميط الاجتماعي ، وبجملة واحدة لنعي بحدة : مأساة عالم كامل مشيد بإتقان على أسس من التفاهة الروحية والإنسانية لا يكاد يلحظها أحد.

يغترب الناس عن ذواتهم أحيانا في بعض قصص تشيخوف بسبب الخوف من السلطة ، مثلما نجد في قصص مثل (الحرباء) ، و (القناع)[2] التي يضع

[1] السابق : ٣٧ .

[2] الأعمال المختارة ، المجلد الأول :٨٣ .

تشيخوف فيها المثقف والسلطة وجها لوجه ليكشف رياء المثقف الروسي،وخوفه ، وتناقضاته التي لا تحد ، أي : ليكشف اغترابه عن ذاته ، وأرتال التفاهة التي تقف بينه وبين هذه الذات .

أما في قصة "العازف الأجير"[1] فيقدم تشيخوف نموذجا مختلفا للاغتراب الاجتماعي ، حينما يتحالف المجتمع على نبذ شخص موهوب ومثقف هو العازف بيوتر روبليوف الطالب السابق في كونسرفتوار موسكو الذي يذهب للعزف في إحدى حفلات التجار ،ويتعرض العازف لموقف غاية في الإذلال، ويحاول أن يتحمل هذه الضربة لكبريائه ، ويروح يعزف لكن شيئا ما يقبض على قلبه ، وتنتفض كبرياؤه ، ويشعر بالغثيان ذلك الإحساس السارتري ، ويحس كم أصبح تافها وهامشيا ، ويفكر :" ما هذه الخصلة الغريبة لدى الإنسان الروسي فطالما أنت حر ، تدرس أو تتسكع بلا عمل ، فبوسعك أن تشرب معه وتربت على كرشه ، وتتودد إلى ابنته ، ولكن ما إن تصبح علاقتك به على نحو ولو قليل من التبعية حتى تصير صرصارا ينبغي أن يعرف قدره " .

ومضت الغصة تصعد إلى حلقه حتى أصيب بالهستريا ، لقد لفظه هذا المجتمع بقسوة رغم موهبته وثقافته لأنه أجير ،وكنس كل مواهبه الرائعة ، فاغترابه إذن ليس اغترابا داخليا عن العالم ، بل اغتراب اجتماعي ناجم عن النظام الإقطاعي الذي ساد روسيا قرونا طويلة قبل قيام الثورة البلشفية ١٩١٧ ، ذلك النظام الذي يحدد لكل فرد وبكل دقة دوره الاجتماعي ورتبة هذا الدور بغض النظر عن مواهبه وقدراته .

---

[1] السابق : ١٦١ .

وقد أماط روسو اللثام عن الآليات المعقدة التي يتبعها المجتمع التقليدي الطبقي في تغريب أفراده سواء أكانوا في قاع هذا المجتمع أم في قمته ، أما أولئك الذين في القمة فيقوم بصب سلوكهم عن طريق مجموعة من المعايير الاجتماعية التي توجه هذا السلوك ، وهي معايير تتصف بقدر من الكثرة والجفاف والتصنع والتحذلق بحيث تغطي على العواطف الحقيقية البسيطة والحارة الصادقة ،أما أولئك الذين في القاع مثل عازفنا الأجير بيوتر روبليوف فإنه " لما كانت أمور مثل التفكير الشخصي ، والشعور الفردي ، والاستبصار والمبادأة هي التي يمكن أن تدمر أنماط السلوك التقليدي وقوالبه الجامدة التي يسلك وفقا لها الأرستقراطيون كان المجتمع التقليدي حريصا على منع الفردية من التطور "[1] ، فالفرد في القاع مقموع التطور حتى لا يحدث تغييرا في البنى الاجتماعية المتوارثة ، ويعيد بناء الأدوار المناطة بكل فرد ، ولذا يرى روسو أن اللامساواة بين البشر هي السبب في اغترابهم، لذا نجده يربط الاغتراب بالظروف التاريخية التي تتميز بقهر الإنسان ، والإنسان الطبيعي عنده هو الذي يعيش في حالة من الوجود لم تعرف الاغتراب ، وعلى هذا فإن ما يغير ميول الإنسان الطبيعية ويحولها لجهة الاغتراب ليس هو الحالة الأصلية للإنسان ، وإنما حالة المجتمع ، وما يولده من تفاوت ولا مساواة [2].

وغالبا ما تنتهي شخصيات تشيخوف القلقة المغتربة هذه إلى الاستسلام لمصيرها ، إذ لا تملك القوة الروحية الكافية لتغيير مسار حياتها ، وتطويع المجتمع من حولها ، فهي شخصيات ضعيفة في غالبها لا تستطيع أن تقاوم

[1] الاغتراب ، سيرة مصطلح : ٧٠ .

[2] الاغتراب ، سيرة مصطلح : ٧٧ .

قوى العدم التي تنخر في وجودها ، ونحن نعلم أن هناك طريقين أمام الشخصيات المغتربة : الاستسلام لمصيرها ،أو المقاومة لتغيير أوضاعها والإسهام في تغيير الواقع المعادي الذي يقصيها عن مركز الفاعلية ، ويدفعها إلى دائرة التهميش .

لم يهيمن هذا النموذج الاغترابي على الخطاب التشيخوفي فحسب ، بل على مجمل الخطاب الأدبي الروسي ، لا سيما عند فيدور ديستويفسكي في " الجريمة والعقاب " في شخصية "راسكولنيكوف" ، وفي " الإخوة كرامازوف " في شخصية إيفان ، ولكن ذلك يندرج ضمن الخطاب الروائي الذي يخرج عن نطاق هذا البحث ،أما في الخطاب القصصي فإنه يتجلى حتى عند كتاب يبدون وكأنهم بمنأى عن لهبه الحارق ، مثل مكسيم جوركي(١٨٦٨-١٩٣٦) الذي طالما نُظِر (بضم النون) إليه باعتباره واقعيا عتيدا بسبب انخراطه في الثورة البلشفية، وارتباطه العضوي بالدولة السوفيتية الاشتراكية ، وعلاقته الوثيقة بلينين ، ووجهة نظره في المستقبليين ،وصعود نجمه في الفترة السوفتيية من الثورة البلشفية حتى وفاته ، أي لكل تلك الأسباب التي كان يمكن لها أن تكرسه كاتبا تسجيليا للواقع في تلك الواقعية الفقيرة التي تفقر النص والحياة في آن ، ولكن جوركي في نصوص عديدة يفاجئنا بشخصياته المتمردة ، الهائمة على حواف العالم ، الخارجة على مجمل علاقات المجتمع المسيطرة ... الشخصيات التي لايكاد ينتظمها أي قانون سوى ذاتها ، تلك الشخصيات التي التقى بعضا منها في سيرته الشائكة ، خذ مثلا قصة مثل(كونوفالوف)[١] " ، التي يفاجئنا فيها جوركي بشخصية كونوفالوف الخباز :مغتربا مثاليا لا يعاني من حالة اغتراب اجتماعي يمكن تلمس جذوره

---

[١] انظر النص الكامل للقصة في : مكسيم جوركي ، مولد إنسان ، قصص مختارة ، ترجمة غائب طعمة فرمان ، دار التقدم، موسكو ، ١٩٧٨ ، ص ١٨٣.

تمهيدا لإزالة أسبابه لتستمر الحياة في سيرها ، كما هو الحال عند أغلب شخصيات تشيخوف ،ولكنه يقدم لنا الاغتراب في إحدى حالاته القصوى : الاغتراب الوجودي ، حيث لا عزاء للمغترب ، وحيث لا يستطيع أي شيء أن يهبه السكينة والطمأنينة .

يعمل كونوفالوف خبازا في مخبز بلدي ويعبر عن نفسه هكذا :" ليس لي دافع داخلي . هل تفهم ؟ كيف أعبر عن ذلك ؟ لا توجد في روحي تلك الشرارة .. أو القوة ربما ؟ على كل حال ينقصني شيء . فهمت ؟ وها أنا أعيش ، وأبحث عن ذلك الشيء ، وأحن إليه ، ولكن ما هو ذلك الشيء ؟ لا أعرف "، وعندما يصر الراوي على مناقشته يروح يقارن بينه وبين أخيه الأصغر الذي يعمل عملا ثابتا ، ويمتلك مخبزا :

" أنا مادة خاصة .. يعني يوجد في ذاتي شيء ليس على ما ينبغي .. يعني لم أولد إنسانا سويا . وأنت تقول إن الناس جميعا متساوون . بينما أنا من طينة خاصة .. ولست وحيدا في ذلك ، بل هناك آخرون كثيرون . فنحن أناس من نوع خاص .. لا ندخل في أي تبويب .. يجب أن يكون لنا حساب خاص .. وقوانين خاصة .. قوانين صارمة جدا حتى تستأصل شأفتنا من الحياة ".

ويستمر في مثل هذا الحوار . وفي ختام القصة يقول كونوفالوف :" المدن ضرورية في الشتاء لا مناص من ذلك .. إلا أن المدن الكبيرة لا لزوم لها على أية حال .. لماذا ينحشر الناس في حشود كهذه بينما لا يستطيع شخصان أو ثلاثة أن يتعايشوا فيما بينهم ؟ هذا ما أردت قوله ..**الإنسان لا مكان له لا في**

المدينة ولا في السهب . ولكن من الخير أن لا تفكر بهذه الأمور .. لن تصل إلى شيء بينما تمزق روحك ".

إنه غريب يرغب في قوة أن ينتمي دون أن يستطيع ذلك بسبب ذلك الخلل في الروح الذي يجعله يشعر بالغثيان من الحياة العائلية الهادئة ، ومن الرتابة لذا يتساءل بمرارة :

" لماذا لا أستطيع أن أكون هادئا ؟ لماذا يعيش الناس قانعين ؟ ويمارسون أعمالهم ، ولهم زوجات وأطفال ، وكل الأشياء الأخرى؟ وعندهم دائما الرغبة في أن يفعلوا ذلك وغير ذلك ؟ بينما أنا لا أستطيع . أتقزز . لماذا أحس بالتقزز؟" .

وفي النهاية يتصرف كونوفالوف كما ينبغي لمغترب مثالي : ينتحر محاولا ، عمليا ،الإجابة عن السؤال الموحش:لماذا أعيش ؟ما معنى الحياة ؟.

٢/١ تجليات الاغتراب في الخطاب القصصي للغيطاني :

يبدو البطل في بعض أعمال الغيطاني وكأنه يقدم نموذجا للاغتراب في إحدى ذراه القصوى ، أي الانفصام الكامل عن الذات والمجتمع ، وسنتناول ذلك عبر قصتين له هما (الحصار من ثلاث جهات) ، و(صنوه) :

الحصار من ثلاث جهات :

ينفتح المشهد القصصي في (الحصار)[١] على هذا النداء للبطل إلى جنود الأعداء مطالبا إياهم بالاستسلام الكامل :

---

[١] الأعمال القصصية ، المجلد الأول : ٩٩ .

نـداء ..

إلى سائر جنود الأعداء

قواتي تطبق عليكم من ثلاث جهات

راياتي تخفق فوق مواقعكم

قادتكم أسرى

استسلموا .. استسلموا

ثم يتلو ذلك ما يشبه برقية مرسلة إلى :

السيد أندريه مالرو

بقلق بالغ تلقيت نبأ إصابتكم بوعكة صحية ..

ثم عدد من البرقيات موجهة إلى مدير المصلحة العام تحتج على خصم أربعة وثلاثين قرشا من مرتبه عن شهر مارس ، وأخرى إلى الزعيم الصيني ماو تسي تونج ، وهكذا ، وأخرى موجهة إلى الشيخ عاشور المؤذن والتي تطالب بالكف عن التجسس عليه بواسطة عبده البواب ، حيث نبدأ في التنبه إلى بؤس الشخصية وانسحاقها تحت وطأة العالم الذي لايلبي أشواقها ، والتنبه إلى طبيعة البرقيات التي هي نتاج توهمات شديدة التشعب تمضي في اتجاهات سلطوية ، وثقافية تتمثل في العلاقة الشخصية التي ينسجها خياله النشط مع الأدباء العالميين كأندريه مالرو ، وعدلية تتمثل في رغبته في تجفيف دموع المظلومين ، وأخرى عاطفية تتمثل في رغبته بالزواج من محبوبته.

تعاني الشخصية منذ السطور الأولى للقصة من قدر غير قليل من وطأة العالم الخارجي :عبده البواب ، والحاج عاشور صاحب العمارة ، وصديقه

عزمي الذي تخلى عنه ، والفقر الطاحن ، واضطهاد زملائه له في العمل ، ووضعه الوظيفي المتدني في المصلحة التي يعمل بها ، ورجم الصبية له في الشارع ، وبقدر ما يزداد هذا العالم اضطهادا له يزداد خياله اشتطاطا ، وهو خيال أثير بإفراط نتيجة لاضطهاد الواقع من جهة ، وضعفه الشخصي وتكوينه النفسي الهش من جهة أخرى . ومن ثم يبدأ البطل بالاغتراب الفصامي عن الواقع ، وتبدأ أزمته في الانفجار .

تنبثق أزمة الشخصية الرئيسة في الحصار - وسنطلق عليه البطل لاحقا اختصارا - من رغبته الحادة في بناء أمجاد شخصية لا سند لها في الواقع ، أمجاد نابعة من مخيلة شرسة لا تكف لحظة عن إعادة بناء العالم وفق تصورها ، وكلما ازداد حصار الواقع له عبر :خصم مرتبه ، ملاحقة المؤجر له ، رهق الفقر ،سخرية زملائه.. ازدادت أحلامه شراسة .

على مستوى تناص " الحصار " مع غيرها من النصوص يمكن أن نجد أسلافا لهذه الشخصية في البطولة الوهمية لشخصية دون كيشوت التي أبدعها سيرفانتس(١٥٤٦ -١٦١٦) وقد كادت هذه الشخصية تتحول اختزالا إلى رمز للشخصية التي تحاول تطويع الواقع وفقا لرؤياها وخيالها الجامح إلى الحد الذي يجعل دون كيشوت يحارب طواحين الهواء باعتبارهم فرسانا ويقضى عليه في النهاية ضحية لأوهامه ، ولكن الغيطاني ينجح مع ذلك في تقديم نموذج متفرد يؤسس اختلافه عن دون كيشوت وسلالته .

يمكن ببساطة أن نصنف البطل في " الحصار من ثلاث جهات " بأنه شخص انفصامي يعاني من إحدى حالات جنون العظمة إذ أن أعراض الانسحاب من الواقع ، والانشغال بالأوهام الداخلية وأحلام اليقظة ،

وغرابة السلوك واضطراب الكلام[1] كلها أعراض فصامية واضحة ، ولكن ذلك لن يزيدنا علما بهذه الشخصية ، وتفردها عن غيرها من الحالات ، ذلك أن الحدس الأدبي فيما يرى سامي الدروبي لا يضع منظومة من الرموز هي في حالة العلم الراهنة مؤقتة فيطبقها على الواقع أو يطوقه بها ، وإنما هو يرى هذا الواقع رؤية حية ، والرؤية الأدبية تهضم المعرفة العلمية وتمتصها ،وغالبا ما يكون الأديب سباقا إلى اكتشاف بعض القوانين النفسية التي تحكم سلوك الشخصيات ، وقد أشار فرويد غير مرة إلى أن الأدباء هم أساتذته ، فهم الذين أدركوا بحدسهم الأدبي وبصيرتهم الفنية ما انتهى إلى تقريره هو بمناهج البحث العلمي[2] .

والأدب لا يقدم لنا قوانين عامة ترسم على أساسها الشخصيات في بناء ذهني علمي ، ولكنه يقدم لنا عالما شديد الخصوصية والتفرد ، ومثلما يختلف كل شخص في الواقع عن غيره يقدم لنا الأديب شخصيات مختلفة ومتميزة ، بل إنه يرسم لنا شخصيات أكثر غنى وكثافة من الواقع ، وباستبطانه لهذه الشخصيات يقدم لنا عالما خصبا بالدلالات التي قد لا يدركها المبدع نفسه ، وانفصامية الراوي في الحصار تقدم لنا نموذجا باهرا متفردا في هذا الشأن كما سيتضح في التحليل، فقد بنى البطل في "الحصار" عالمه الجديد لبنة لبنة ، لم ينس حتى أدق التفاصيل :"

[1] انظر في ذلك : لندا دافيدوف : مدخل إلى علم النفس ترجمة سيد الطواب وآخرين ، الفصل الخاص بالاضطراب الفصامية ، ص ٦٧٨ وما بعدها ، وانظر في نفس المصدر حالة المواطن الأمريكي مل الذي تشابه حالة بطل "الحصـــار" .

[2] انظر في ذلك : سامي الدروبي ، علم النفس والأدب،ط٢ ، دار المعارف ، ١٩٨١ ،ص ١٢٠ وما بعدها، وانظر أيضا الفصل الثاني الخاص بالحدس الأدبي والدراسة السيكولوجية، ص ٦١ وما بعدها .

يـداه في جـيبي قميـصه ، وقـت طويـل اسـتغرقه حتـى قـرر اتخـاذ هـذا الوضع لمواجهة النـاس . توقف كثيرا أمام المرآة الـصغيرة المربعة في حجرتـه ، راقـب نفـسه أثنـاء مـشيه في شـوارع المدينـة ، في مرايـا محـلات الأثـاث .. ، تعديلات طفيفة يدخلها عند الإدلاء بحديث تلفزيوني أو صحفي .. عند إلقـاء خطـاب أمـام جمـاهير لا أول لها ولا آخـر توصـل إلى نظـرة جانبيـة لم يـسبقه إليها أحد من عظماء التاريخ الإنسـاني..".

وكـان لا بد لهذا العـالم الجديد الذي شيده البطل في مخيلته أن يصطدم بفظاظـة العـالم الخـارجي وقـسوته، ذلـك العـالم الـذي لا يعـترف بالأوهـام ، ويبـدأ انفـضاض أقـرب النـاس إليـه : صـديقه عزمـي ، ويقـرر صـاحب العمـارة الـشيخ عاشـور طـرده مـن حجرتـه الفقـيرة الـضيقة ،فهـو غريـب بمفهـوم الفيلسوف الألماني شيلر الذي يعرف الغريب بوصفه ذلك الإنسان الـذي يعـاني انقسـاما في وجوده بـين الواقـع والمثـال ، والـذي يكـابد صـراعا في داخلـه بـين قـوة الحـس وقـوة العقـل وقـد يبلـغ هـذا الانقـسام ، وهـذا الـصراع درجـة مـن العنـف ، بحيـث يطغـى جانـب علـى آخـر فيختـل تـوازن الإنـسان ، ويفقـد بالتـالي نفسـه[1] .

وفي السطور الأخيرة مـن القـصة عنـدما يبلغـه الـشيخ عاشـور بقـرار طـرده مـن الـشقة ينتـوي أن يقـرأ علـى النـاس مـن نافذتـه المحاذيـة لرصيف الطريـق ماخططه:

---

[1] محمود رجب : الاغتراب ، سيرة مصطلح : ١٠٣ .

" عندما تصل إليهم قراراته ، تتبدل الأمور ، يقفون سدا حائلا ، حصنا منيعا لم يختبره قائد قواته الخائن من قبل ، سيدفعون عنه الأعداء .. تروح السيقان وتجيء ، أحذية قديمة وجديدة ، أرض مبلولة ، الطين أسمر لزج ، أين مستشاروه الذين استدعاهم من جوف التاريخ ، أين ؟.. يرفع الشيخ عاشور عصاه ، يبدأ الهجوم المعلن ، لكنه يحيط قضبان النافذة بذراعه ، باليد الأخرى يفتح صفحات الملف الأحمر .

ـ "أصغوا إلى قراراتي .. أصغوا إلى ما ..... "

حيث النقاط الثلاث الأخيرة هي الهوة التي تنحدر بالبطل إلى هوة الجنون الخالص.

صنوه:

في قصص عديدة لجمال الغيطاني نلمس أخطبوط الاغتراب الذي يلتف حول البشر فيمنعهم من التواصل الحقيقي بعضهم مع بعض، فيظل كل منهم يدور حول ذاته بعيدا عن الآخرين ، وفي الآخر قد يفقد ذاته . يصور الغيطاني ذلك الحاجر الذي يفصل بين البشر، ويحول دون تواصلهم ، حاجز شفيف كأنه من زجاج ، ولكنه راسخ كطود ولا سبيل إلى هدمه أو اختراقه ، ويتمثل ذلك في قصص مثل " محاق " و " خراب الجسور " و "البلاد البعيدة " و "الرؤية " و " طلة " وغيرها .

في قصة (صنوه)[1] نموذج آخر للمغترب الذي تصل محاولته في استعادة ذاته ـ المنتهكة بتجاهل الآخرين ـ إلى ارتكاب جريمة قتل ، وهو خليفة

[1] الغيطاني ، الأعمال القصصية ، المجلد الأول : ٣٥٥.

أفندي الذي أمضى سبع سنوات في المؤسسة :" لم يثر فيها مشكلة ، لم يصدر عنه ما يقلق ، ما يشين أو ينفر الخلق منه ، لم يسمع له حس ، ولم يزعق عند مخاطبة أحد" ، فما الذي حدث ؟ ما الذي يجعل شخصا مثل هذا يرتكب جريمة قتل بهذه البشاعة؟.

يشغل خليفة أفندي منصبا مهما فهو مدير مكتب مدحت بك رئيس مجلس الإدارة لإحدى المؤسسات ـ التي تترك هكذا بلا تعيين لتوسيع أفق السرد ـ وهو يرتب المواعيد واللقاءات لمدحت حتى الخاصة جدا ، يحدد المقابلات ويتولى إنهاء المقابلات التي تطول عن الحد ، يتسلم الخطابات ويفتحها ويقدمها إلى سيادته حتى تلك الخطابات السرية أو الخاصة أو التي "لا تفتح إلا بمعرفة سيادته" ،كتوم جدا .

تبدأ مأساة خليفة أفندي عندما بدأ الجميع ـ الشخصيات الثانوية ـ ينظرون إليه باعتباره ظلاً لمدحت بك ، " كلهم كانوا يبادرونه عند مقابلته باستفسار تتنوع كلماته ولا يتغير مضمونه ، إن كان(مدحت بك) على سفر فأول ما يسمعه :" متى سيرجع مدحت بك ؟ ، وإذا كان موجودا : البك عنده سفر قريب ؟ . عند ذهابه إلى الإدارات والأقسام يبادره المديرون ، والموظفون:

مدحت بك مشغول اليوم ؟"

وتتفاقم نذر المأساة ذات يوم ، فـ " في هذا اليوم جاء مدير الإدارة الفنية ، لحظة دخوله قال قبل أن يصافحه : كيف أحوال مدحت بك ؟ ومن عينيه أطل قدر غير هين من ألم ، من ضنى ، من عتاب ، من لوم ، وبغض أيضا" ،

وتتعمق المأساة عندما يصيح في وجه أحد سائليه الكثر عن البك :"ياخي اسألني عن نفسي " ، واعيا باغترابه عن ذاته ، وتحوله إلى ظل لمدحت بك .

أما الشخصيات الثانوية ـ موظفو المؤسسة ـ التي لا تربطها سوى صلة واهية بالشخصية الرئيسة خليفة أفندي ، فلا تنظر إليه سوى أنه ظل لمدحت بك ، تعمق عزلته واغترابه التي يحاول الفكاك منهما ، وحتى ينفك من هذا الحصار الخفي الذي طوقه به الآخرون كان رد فعله الانفجاري لاستعادة الذات :

"قال عم يحيى " الساعي " إنه عندما سمع الصرخة ، هي واحدة لا غير ، ثاقبة، حادة ، لم يصدق ، قام من مقعده في الممر منتفضا ، اندفع إلى الباب مباشرة ، توقف مرة واحدة ، معقول .. معقول ؟ لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم ، البك فوق المكتب منكفي ، ظهره يكبكب دما ، أما خليفة أفندي فانحنى فوقه ، ويداه ممسكتان بمقبض خنجر ، أو سكين .. لا يدري بالضبط ، غرسه في موضع القلب منه تماما.."

فخلافا لما يتوقعه المتلقي يقوم خليفة بفعل فردي لا يمثل انعكاسا آليا لما يريده مدحت بك ، بل بالعكس يمضي في خط مضاد لمدحت بك لدرجة إلغائه من الوجود .

٣/١ تجليات الاغتراب في الخطاب القصصي السوداني :

منذ النصوص القصصية القصيرة الأولى في الخطاب السوداني كان الاغتراب حاضرا هناك ، ساطعا ، يتسرب كـ "غبار لامرئي عبر أكثر

فجوات الخيال إحكاما" إذا استعرنا التعبير الماركيزي في وصف غباره الكاريبي ، يحضر الاغتراب في كل هذه النصوص ، ظاهرا ومتخفيا ، باعتباره مكونا أساسيا للإنسان منذ تفتح عينيه على الوجود في هذا العالم الذي هو غريب عنه، فمنذ فجر السودانية في الثلاثينيات على يد روادها الأوائل ، وعلى مدى عدة حقب وأجيال نستطيع أن نرصد تجليات عديدة للاغتراب ، التجلي الأسطع لهذا الاغتراب يتبدى في انفصام وغربة الكثير من أبطال الخطاب القصصي السوداني عن المدينة الكبيرة التي يبادلونها الكره ، ويضوون فيها باستلاب الذات والتشتت، وتهتك العلاقات الاجتماعية ، والافتقار إلى الدفء الإنساني والنقاء والبساطة ، المدينة التي تحضر بكثافة بوصفها مكانا عدائيا للإنسان يحاصره بالاغتراب والنفي، المدينة التي يرى روسو أنها ترتكب أكبر غلطة في حق الإنسان والتي تتمثل في أن الناس فيها يصيرون مختلفين عما هم عليه في الحقيقة والواقع ، إذ يقدم لهم المجتمع المدني وجودا مختلفا عن وجودهم الخاص[1].

المدينة فضاء مفتوح جغرافيا ، لكنه ضيق إنسانيا بسبب العلاقات الإنسانية المهدرة داخله ، وبسبب حصار الإنسان ، ومن ثم كان انحياز القاصين الحازم للقرية مقابل المدينة ، نلمح ذلك ابتداء من عناوين مثل: غادة القرية (١٩٥٤) لعثمان علي نور (أول مجموعة قصصية سودانية) ،و"في قرية "١٩٦١ لعلي الملك ، و"كلاب القرية" ١٩٧١ لأبي بكر خالد ، و" دموع القرية " ١٩٧٠ لفضيلي جماع ، و" الوجه الآخر للمدينة" ١٩٧١ لعثمان علي

---

[1] الاغتراب ، سيرة مصطلح : ٧٢ .

نور و" الخرطوم وداعا " لبابكر علي ديومة و"دومة ود حامد " للطيب صالح وهكذا كما ذكرنا في حديثنا عن المكان .

في قصة مثل " الوجه الآخر للمدينة " لعثمان علي نور تنفتح عين الراوي على الوجه الحقيقي للمدينة التي تحاول إخفاءه خلف زينتها ويكتشف الراوي خواء المدينة ومقدرتها الفظة على طحن بشرها ، ومغادرته للمدينة هي صرخة الاستغاثة الأخيرة قبل أن تتمزق روحه .

على مستوى أعمق ، أي على مستوى الاغتراب الوجودي ، فقد مثلت الستينيات فجرا جديدا للقصة السودانية ، إذ اندلع في ساحة القصة السودانية التي كانت تعج بتلك الواقعية التي تفقر النصوص والحياة في آن ، اندلع برق جديد على يد جيل جديد من القصاص : عيسى الحلو ، ابن خلدون ، عثمان أحمدون ، محمود محمد مدني ، بشير الطيب ،... انفتحت تلك القصة على عوالم واسعة : تيارات الفكر الأوربي والعربي القادم عبر بيروت خاصة ، تعدد مطارق القهر السياسي والاجتماعي ، تفاقم الوعي بحدة إشكالات الواقع المعقدة، حساسية القاص المرهفة تجاه متغيرات الواقع وتحولاته في تلك الفترة الحاسمة، الوجودية بنزعاتها المعمقة لعزلة الفرد ، رواسب التراث الرومانسي المحتفي بالذات وآلامها وأشجانها عبر تل من التنهدات ، اختراق البنية التقليدية للقص : بتيار الوعي ، وتعدد الأزمنة ، والتقطيع، والاسترجاع ،والمونولوج ، والزمن النفسي الداخلي ، والاحتفال بالمسكوت ... مما قاد خطاها صوب الباطن متجاوزة قوالبها "الواقعية " الرثة، مقترحة نصا مغايرا.

هكذا انتبه القاص إلى " أن نقص معناه أن نلملم أطراف المشتت ، والمتلعثم ، والمتآكل ، والمنقسم ، والوقح، والملتصق بالجلد والذاكرة لتعيد نسجه وتوليف عناصره واستثماره وفق مايجعل النفس ترتج بحقيقتها وحقيقة مجتمعها" كما يقول محمد برادة[1] .

منذ اللحظات الأولى للقصة الستينية سينتبه النقاد لاختلاف هذه القصة، وسيجد ناقد مثل مختار عجوبة في كتابات هذا الجيل مجالا لرصد مظاهر (**الغربة**) التي اختزلها في تأثيرات التيار الوجودي، سيلحظ مثلا أن الشخصية الرئيسية عند قاص هام مثل عثمان أحمدون " شخصية متمردة قلقة ، والبطل لا يدري لهذا الوجود معنى ، وشخصياته بائسة قلقة، والشخصية هي مركز القصة ، الشخصية الغارقة في تاريخها الحاضر والمستقبل والماضي ، والماضي مكون من إحباطات وخيبة الأمل ، والمستقبل مظلم مجهول يشعر البطل بالضياع في عالمه ، ويقول": إنني من جيل القلق، وسيلحظ أن أبطال عيسى الحلو"متأزمون يعانون من ثقل الحياة ، ينقلون أقدامهم بحذر وكأنهم يسيرون فوق الحبال .. ونسيج القصة رسوم هندسية ولوحات مشحونة بالألم تتجاذب وتتصادم " ، ولكنه لا يلبث أن يصدر حكمه فيصف أسلوب القاص بأنه يفتقر إلى الحرارة العاطفية ، والحرية ، والألفة ، وأن قصصه تحاول أن توقف تدفق الحياة وانسيابها لتضعها في قوالب فكرية جامدة " دون أن ينتبه إلى أن طبيعة هذه اللغة وافتقارها للحرارة بسبب طبيعة العوالم الباطنية الجديدة التي تصورها، أي دون أن

---

[1] محمد برادة ، دراسات في القصة القصيرة ، وقائع ندوة مكناس ،مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط١، ١٩٨٦ ، ص١٩ .

يدرك أن النص العيسوي المحكومة كائناته بعاطفة مكبوتة ومصادرة، ستجد في هذه اللغة مجالها الأرحب لممارسة حيويتها المنعزلة الموحشة .

قبله سيقع محمد حسن فضل المولى في نفس المصيدة فعقب ظهور ريش الببغاء سيكتب في ٨يونيو ١٩٦٧ مقارنا بين ريش الببغاء " وعود الكبريت" لأحمد محمد الأمين ، لينتهي إلى أن مجموعة ريش الببغاء تقف " غريبة ، حائرة، صلتها بالواقع مفقودة غالبا ، وحينما توجد فإنها تكون في صورة معايشة ذهنية لا وجدانية ، وأنه من الصعب أن نقول أن هناك قصدا يرمي إليه الكاتب، فالعبثية تطل برأسها في المضمون والشكل معا" ، مفضلا عليها مجموعة " عود الكبريت" مادحا الأخيرة بأنها :" محددة الموضوع تصور أحوالا مختلفة للمرأة السودانية" ... هكذا سيقع فضل المولى في المصيدة دون أن يتوقف لحظة لينتبه إلى أن واقعية الخمسينات العتيدة قد غربت مفسحة المجال لواقعية أخرى بعد أن لم يعد " الواقع بمفهومه التبسيطي الاستنساخي هو ما يثير اهتمام القاصين المجددين ، إنما أصبح الواقع يعني أيضا المحسوس والمتخيل والمتذكر ، يعني الوقح والمألوف والمتطرف من الأحداث والمواقف ، ويعني الذات الموزعة المشتتة .. كما يعني احتمال تصوير الأمور على غير ماتسير عليه وبافتراضات لامحدودة " إذا استعرنا تعبيرا لمحمد برادة .

ماغاب عن فضل المولى أيضا أن العبث ـ الذي أخذه على الحلوـ يحضر بوصفه الحالة القصوى للاغتراب، أي الحالة القصوى للكائن في عزلته المجيدة أمام صمم العالم .

لقد حاولا _ عجوبة وفضل المولى _ قراءة نتاج جديد عبر منظار قديم ينتمي لواقعية الخمسينيات الغاربة ، وكان من سوء حظ النقد السوداني حينها أنه لم يحاول شحذ أدوات جديدة للتلقي يسبر بها غور هذه النصوص، لم يجهد نفسه في قراءة النصوص قراءة داخلية أمينة ، بل سعى لمقارنتها بالواقع في قراءة تبسيطية و"بدا قاصرا عن الخروج من شرنقة المعايير والتذكير بحدود جنس القصة القصيرة .. وقد انصب الجهد النظري لبعض النقاد على تنميط الإنتاج القصصي وتقسيمه إلى اتجاهات وخانات قلما تضيء النصوص ، أو تكشف عن العوامل والقوانين الكامنة وراء إنتاج النص القصصي"[1] كما يقول برادة وكأنه يصف مأزق الخطاب النقدي السوداني الذي جابه النصوص الستينية .

وإذا كانت هذه النصوص قد وقعت ضحية التقبل النقدي لها ، فإن عددا واسعا من النصوص الأخرى قد وقعت ضحية الغياب النقدي فقد جوبهت بصمت نقدي حاد ، جفف خضرة تواصلها مع القارئ ، وحرمها نعمة السيرورة ، وتلك واحدة من أعقد إشكاليات خطابنا النقدي : سقوط أعمال أدبية هامة في هوة الصمت النقدي مثل أعمال القاص سامي يوسف (١٩٥١ ـ ١٩٧٤) في عوالمه: " نمو تحت قطرات الدم " ، " جبل الشاي المزبد بالمنين " ، "اتكاءة على أسنة الجنون" ، "حلم تيار اللاوعي"، "الرجل الذي أحرق كتبه الجديدة تحت درجة حرارة ٤٢٥ فهرنهايت" ، "أحلام سوداء" .

تقدم مجمل قصص سامي يوسف، هذا العالم المنغلق على الذات ، دون كوى من الضوء تنير عزلة هذه الذات ، وبقطرات شحيحة من الفكاهة أو

[1] السابق :١٢ .

السخرية التي تخفف من أوار هذا الإبحار الدائم في أغوار الذات، تلك الأعمال التي تقترح العبثABSURD بالمعنى النزيه للكلمة موضوعة مركزية تنطلق منها كما هو عند البير كامي ـ مثلاـ في توصيف سارتر له: " ما العبث إذن كحالة فعلية ؟ كمعطى مبدئي أصيل ؟ أقل ما يمكن أن يقال عنه هو أنه علاقة الإنسان بالعالم . إن العبث الأولى يظهر قبل كل شيء طلاقا : الطلاق بين صبوات الإنسان إلى الوحدة وبين ثنائية الفكر والطبيعة التي لا يمكن التغلب عليها ، بين اندفاع الإنسان نحو ما هو أبدي وبين طابع وجوده المنتهي ، بين الهم الذي هو ما هيته بالذات ، وبين بطلان جهوده" [1] .

يستثمر الخطاب السردي لسامي يوسف تيار الوعي ، ولغته المنداحة المكثفة ، ليوغل في وهاد العبث حيث تكاد تبهت الصلة بينه وبين العالم الخارجي المدجج "بواقعيته " العتيدة ، ومنذ خطاب عناوينه نصطدم بهذا العالم : " نمو تحت قطرات الدم "[2] ، " جبل الشاي المزبد بالمنين " ، "اتكاءة على أسنة الجنون" ، "حلم تيار اللاوعي" ، "الرجل الذي أحرق كتبه الجديدة تحت درجة حرارة ٤٢٥ فهرنهايت" ، "أحلام سوداء "، وفي كل هذه الأعمال نصطدم بملامح عالم يتخطى الواقع ليبحر صوب بقاع اللاواقع ، نصطدم بالعبث الرهيف الصلة بمجريات الحياة اليومية في تفاصيلها العادية ، والسريالية التي تجد في تيار الوعي مرفأها ، واللغة السيالة التي توغل لتتقل لنا ظلال هذه العالم:

---

[1] ماهر شفيق فريد : تجربة العبث بين الأدب الغربي والقصة المصرية القصيرة ، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الرابع ، يوليو ـــ سبتمبر ١٩٨٢ ، ص ٢٢٤ .

[2] إدارة النشر الثقافي ، وزارة الثقافة والإعلام ، الخرطوم ، ط١ ، ١٩٧٦ .

أتراب كسرى أنو شروان المجوس عبدة الأبقار المتخمة بالسمن والجبن الرومي والمضفر في سلسلات وديعة ارتشفوا القهوة قدحوا البن في المحمصة مضغوا الجرجير حتى الجذور المتخمة بالجوع فتأجج النخاع بالرغبة المشتهاة.

وهكذا يمضي السرد بالراوي الضجر الذي يتقلب على سباعيات الأيام: السبت للضجر ، الأحد للضحك ، الإثنين للحنين ، الثلاثاء للتمهل ، الأربعاء للذهول ، الخميس للتثاؤب ، الجمعة للصمت[1] ، ذلك الراوي الذي يهدد القارئ في قصة " الرجل الذي أحرق كتبه .." بأنه سيورده موارد التهلكة لا محالة .

عند عثمان أحمدون ـ الذي اختفى فجأة من المشهد القصصي السوداني ـ نلمس درجة من العبث الاغترابي المخترق بضربات فرشاة واقعية لا تقطع صلة العبث بالواقع الخارجي ، فهو عبث موجه للخارج يسعى لفهم الذات والعالم .

في مستهل قصته العلامة " قطار الثامنة مساء "[2] نلمح أن الراوي القادم من القرية يعمل في المدينة معلما ، لكن نفسه ممزقة ، وهو يضع نفسه بتمزقها في مقابل أهله البسطاء الذين لا تؤرقهم هواجسه:

أنا قادم من بعيد وأهلي بسطاء .. قلوبهم طيبة كثمار نخيلهم الأصفر ، ولكني رغم ذلك إنسان رحالة وممزق "

---

[1] السابق ، جبل الشاي المزبد بالمنين : ٢٥ .

[2] انظر القصة في : نماذج من القصة القصيرة السودانية ، مختار عجوبة (تحرير) ، ط١ ، دار جامعة الخرطوم للنشر، ١٩٧٢ ، ص ١٥٨ .

ويقول لصديقته التي تعجز عن فهمه :

قلت لها إنني كرهت المطر ، والأرض الرملية ، وإنني من أبناء جيل القلق ، وإنني أحب المفاجآت والمجهول ، وأتمنى لو كنت بحارا في سفينة كبيرة تجوب عرض المحيط وعلى شفتي ملح البحر ... تعجبت كثيرا وقالت لي أنت تتكلم كثيرا .."

وعندما يذهب إلى الطبيب النفسي ليعرض حالته ويسأله الطبيب لماذا تجلد تلاميذك ؟ يقول إنه يجلدهم ليحسوا بوجودهم " وأن لهم أجسادا يجب أن يحافظوا عليها ، ويعتنوا بها حتى يشعروا بالسعادة ، لأن السعادة مرحلة ذبذابة تقع بين الأشياء المتضادة ، بين الفرح والحزن ، والألم واللذة "، ويجري مثل هذا الحوار مع طبيبه :

قال لي أنت مثالي جدا .. قلت له غير معقول أن المثالية عاشت في القرن الماضي وحلت الآن محلها الواقعية .. إن كنت تقصد اللامعقول فهو تطوير للواقعية الموجودة ، خرجت منه لأنه لم يفهمني ، وقالت الممرضة الحسناء إنني ملحوس .

وتفصح هذه الحوارت وغيرها في القصة عن درجة انفصاله عن الواقع اليومي ، وعن الآخر، لاسيما الطبيب الذي يفكر الراوي في ربطه إلى كرسيه وحشو فمه بلفافات الصحف ذات العناوين الخالية من الإثارة ، ليقول له بعد ذلك :

" عرفت الآن سر المأساة .. بالأمس فقط تساقط المطر ، والأرض زارها المخاض من جديد لكنها ولدت ديدانا سلكية".

ولا يفصح الراوي بوضوح عن جذور أزمته ، وكل ما يتركه للقارئ هو الإيحاء بعمق الأزمة التي على القارئ أن يبني لبناتها بنفسه ، وفي النهاية يعود الراوي إلى قريته في محاولة لاستعادة ذاته ، مما يعزز ما سبق أن قلناه عن عبثية أحمدون ذات الجذر الواقعي الرهيف ، ولذلك امتلكت قصصه قدرة عالية للتواصل مع القارئ .

تتبقى قضية أخيرة عن علاقة الاغتراب بلغة القص ، وهي أن من الطبيعي أن يتجذر هذا الاغتراب في لغة السرد ، وأول ملمح في ذلك أن اللغة في قصص الاغتراب تبدأ بالتفكك، لتعبر عن العزلة التي يعانيها الكائن ، وعجزه عن التواصل مع الآخرين وتختفي علاقاتها المنطقية المعروفة ، يرى الكاتب الفرنسي ألبير كامي أن عجز الكلمات أحد الأسباب الكبرى لعزلة الإنسان واستحالة اتصاله مع العالم ، ويرى - مع عديدين - أن اللغة لم تستطع يوما أن تصل الإنسان بالإنسان ، وأن تنقل ما يعتمل في أعماقه ، ويقول يوجين يونسكو :" إن بين اللفظ والفكرة هوة لا يمكن تخطيها ، وبالتالي فلا يمكن للمعنى أن يمر من الفكرة إلى الكلمة ، وعلى الرغم من أن اللغة تحاول أن تبتدع من الأشكال ما يوحي بوجود الحياة فيها ، فهي تظل في نهاية الأمر لغة ميتة لا تستطيع أن تنقل شيئا"[1] .

وإحدى الطرق التي تتحول بها اللغة إلى عازل عن الاتصال هو فقدان الكلمات لحياتها الداخلية ، بفعل التكرار والابتذال اليومي لها ، وكما لاحظ شفيق مقار في مقدمته لترجمة خمس مسرحيات طليعية ليونسكو فإن الحوار يتحول في مسرحية مثل " فتاة في سن الزواج" إلى قوالب جامدة

[1] عماد الدين خليل، فوضى العالم في المسرح العربي المعاصر ، مؤسسة الرسالة ، دمشق ، ١٩٧٧، ص ٨٨ وما بعدها.

تكشف عن خواء داخلي مزمن ، فيتقدم الحوار في آلية سطحية خلوا من أية لمسة إنسانية حقيقية ، وهو يفصح بسطوع عن كون اللذين يتبادلانه قد تم استيعابهما تماما في روتين ممل دارج متكرر أفقدهما كل حياة داخلية ، مما حول الموضوعات التي يتحدثان فيها إلى مجرد ثرثرة بلا غاية ولا مغزى، وبلا عقل أيضا [1] ، فهي محادثات لا تتعدى " نطاق اليوميات التي يعيشها كل إنسان ، وهي أمور تطفو دائما على سطح الحياة ، ولن تحرك أبدا القوى الحيوية العميقة التي كان يجب أن يكون الحوار وسيلة قادرة على التعبير عنها وعلى جعلها تصل بين الإنسان والانسان كي يكون التفاهم جادا ،واللقاء قائما على أسس عميقة تغوص في تيارات الوجدان البشري المطمور " [2].

اللغة في هذه الحالة بدلا من أن تسهم في التواصل بين البشر فإنها تسهم في عزل بعضهم عن بعض، فيظل البشر جزرا منعزلة دون أن تقوى قوارب اللغة على التواصل بينها ، حيث اللغة هنا "يقطنها ناء بعيد ، وفي جوفها يقبع الغياب " بتعبير دريدا في سياق آخر ، وتلك سمة بارزة في العديد من النصوص القصصية الحديثة مثلما نجد في قصة أحمدون السابقة " قطار الثامنة مساء " في حوار الراوي مع الطبيب ، حيث تتهدد اللغة بالصمت ، بسبب كثافة العوالم الداخلية للراوي ، وعندما يتحدث الراوي لغته هو ـ غير المستعارة من ركام الشائع ـ يجابه بالصمت واللامبالاة ، إذ لتلك اللغة قدرتها على تهديد عالمنا الآمن ، وفتح خروقات في قلب نسيجه .

---

[1] عن فوضى العالم في المسرح المعاصر : ٩١/٩٢ .

[2] السابق : ٩٥ .

ختاما فإن الاغتراب ـ فيما نرى ـ يمثل جوهر البنية الدلالية للقصة القصيرة لحظة قبضها على وحشة الكائن ، نقية معراة ، غير ملتبسة بإشكالات سطوة الأيديولوجي الذي يمكن أن يقدم لنا وعيا زائفا بطبيعتنا يحضر بديلا عن الكائن ، وغير ملتبسة أيضا بأرتال التنميط الاجتماعي التي تجد الرواية نفسها مجبرة على خوض غماره باعتبارها فنا اجتماعيا يتغذى بالتباسات هذا التنميط .

مصادر
ومراجع الدراسة

أولاً : الكتب .

ثانياً : الدوريات والمجلات .

ثالثاً : الندوات والمؤتمرات .

رابعاً : القصص والروايات .

مصادر ومراجع الدراسة

أولاً : الكتب :

١- **آيان رايد :**

القصة القصيرة ، ترجمة منى مؤنس ، ط١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠.

٢- **أحمد بدر : (دكتور)**

أصول البحث العلمي ومناهجه ، الطبعة السادسة ، وكالة المطبوعات، الكويت ، ١٩٨٢ .

٣- **أحمد الطيب أحمد : (دكتور)**

أصوات وحناجر ، جمع وتقديم عثمان حسن أحمد ، دار جامعة الخرطوم للطباعة والنشر ، ١٩٧٥ .

٤- **أرسطو طاليس : (ت ٣٢٢ ق . م)**

فن الشعر ، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت، ١٩٧٣ .

٥- **الأزدي : أبو المظهر محمد بن أحمد**

حكاية أبي القاسم البغدادي ، مكتبة المثنى ، بغداد ، نسخة بالأوفست عن نسخة مطبعة كرل ونتر ، هيدلبرج ، ألمانيا ، ١٩٠٢ .

٦- **ألاردس نيكول :**

علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، د. ت.

٧- **إميل يعقوب وميشال عاصي :**

المعجم المفصل في اللغة والأدب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٨٧ .

٨- **أنيس المقدسي:**

تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي ، الطبعة الثالثة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦٥.

٩- **البخاري :** أبو عبد الله محمد بن إسمعيل بن إبراهيم (ت ٢٥٦هـ)

صحيح البخاري ، دار المعرفة ، بيروت ، د. ت .
١٠- **تزفتان تودوروف :**
اللغة والخطاب والأدبي ، اختيار وترجمة سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٣.
١١- **الجاحظ** : أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ)
- البخلاء ، تحقيق د. طه الحاجري ، الطبعة الأولى ، دار الكتاب المصري ، القاهرة ، ١٩٤٨ .
- البيان والتبيين ، تحقيق فوزي العطوي ، دار صعب ، بيروت ، ١٩٦٨.
- تهذيب الحيوان ، تحقيق وتهذيب عبد السلام هرون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٩ .
- مختارات ، اختيار وتقديم د. جابر عصفور ، سلسلة كتاب في جريدة، مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض ، يناير ١٩٩٩ .
١٢- **الجرجاني** : عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت ٤٧١هـ)
دلائل الإعجاز ، تحقيق الإمام محمد عبده ومحمد الشنقيطي ، دار المعرفة ، ١٩٩٤ .
١٣- **الجرجاني** : علي بن محمد بن علي (ت٨١٦هـ)
التعريفات ، تحقيق إبراهيم الأبياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٤٠٥ هـ .
١٤- **ابن جني** : أبو الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢هـ)
الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٥ .
١٥- **الحريري** : أبو محمد القاسم بن علي (ت ٥١٦هـ)
مقامات الحريري ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٥٨.

١٦- **الحصري** : زهر الآداب ، تحقيق علي محمد البجاوي ، الطبعة الأولى ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ،١٩٥٣ .
١٧- **حلمي القاعود : (دكتور)**
مدرسة البيان في النثر الحديث ، دار الاعتصام ، القاهرة ، د.ت .
١٨- **حنا مينة :**
القصة والدلالة الفكرية ، كتاب الرياض ، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض ، ١٤٢٠هـ .
١٩- **ابن خلكان** :أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر (ت ٦٨١ هـ)
وفيات الأعيان وأبناء الزمان ، تحقيق د. إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٨ .
٢٠- **الخليل بن أحمد :(ت ١٧٥هـ)**
العين ، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، د. ت .
٢١- **رشاد رشدي : (دكتور)**
فن القصة القصيرة ، الطبعة الخامسة ، المكتب المصري الحديث ، القاهرة ، ١٩٨٢ .
٢٢- **روبرت شولز :**
عناصر القصة ، ترجمة محمود منقذ الهاشمي ، الطبعة الأولى ، دار طلاس للترجمة والدراسات والنشر ، دمشق ، ١٩٨٨ .
٢٣- **رولان بارت وآخرون :**
طرائق تحليل السرد الأدبي ، ترجمة حسن بحراوي وآخرين ، اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، ١٩٩٢.

٢٤- **زكريا إبراهيم :(دكتور)** مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، د . ت .

٢٥- **زكي مبارك : (دكتور)**

النثر الفني في القرن الرابع ، دار الجيل ، بيروت ، د .ت .

٢٦- **الزمخشري** : الإمام جار الله محمود بن عمر (ت ٥٣٨ هـ)

الكشاف ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، د.ت .

مقامات الزمخشري ، تحقيق يوسف بقاعي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٨١ .

٢٧- **سامي الدروبي : (دكتور)**

الأدب وعلم النفس ، دار المعارف ، القاهرة ، د .ت.

٢٨- **سعاد عبد الحكيم : (دكتورة)**

المعجم الصوفي ، دندرة للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت .

٢٩- **سعيد يقطين : (دكتور)**

تحليل الخطاب الروائي ، الطبعة الثانية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٣ .

٣٠- **سيد حامد النساج : (دكتور)**

القصة القصيرة ، دار المعارف ، القاهرة ، د .ت .

٣١- **شوقي ضيف : (دكتور)**

الفن ومذاهبه في النثر العربي ، دار المعارف ، مصر ، ط٤، ١٩٦٥ ، ٢٢٩ .

المقامة ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ، ١٩٦٤ .

٣٢- **شكري محمد عياد : (دكتور)** القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي ،الطبعة الثانية ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٧٩.

٣٣- **صلاح فضل : (دكتور)**

شفرات النص ، دار فكر للدراسات والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٠ .

علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٢ .

نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٢ .

٣٤- **الطاهر أحمد مكي : (دكتور)**

القصة القصيرة : دراسة ومختارات ، الطبعة الخامسة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

٣٥- **عباس محمود العقاد :**

خواطر في الفن والقصة ، الطبعة الأولى ، دار الكتاب العربي ، بيروت، ١٩٧٣ .

٣٦- **عبد الله إبراهيم : (دكتور)**

البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، الطبعة الأولى ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨.

المتخيل السردي ، الطبعة الأولى ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٠ .

٣٧- **عبد الحميد إبراهيم : (دكتور)**

القصة القصيرة في الستينات ، دار المعارف ، القاهرة ، د .ت .

٣٨- **عبد الملك مرتاض : (دكتور)**

في نظرية الرواية : بحث في تقنيات السرد ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ديسمبر ١٩٨٨.

٣٩- **عز الدين الأمين : (بروفسير)**

مسائل في النقد ، الطبعة الأولى ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

٤٠- **العسكري** : أبو هلال الحسن بن عبد الله (ت ٤٠٠هـ)

الصناعتين ، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم ، الطبعة الأولى ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وأولاده ، ١٩٥٢ .

٤١- **علي المك : (بروفسير)**

مختارات من الأدب السوداني ، الطبعة الثالثة ، دار جامعة الخرطوم للنشر ، الخرطوم ، ١٩٩٠.

٤٢- **غاستون باشلار :**

جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، الطبعة الثانية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٨٤ .

٤٣- **فاضل ثامر :**

اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٤ .

٤٤- **فتحي الأبياري :**

فن القصة عند محمود تيمور ، الطبعة الأولى ، مطبعة الإستانة ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

٤٥- **فرانك أوكونور :**

الصوت المنفرد ، ترجمة محمود الربيعي ومحمد فتحي ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، الجمهورية العربية المتحدة ، ١٩٦٩ .

٤٦- **القرطبي** : أبو بكر بن يحيى الأزدي (ت ٥٦٧ هـ)

تفسير القرطبي ، تحقيق أحمد عبد العليم البردوني ، الطبعة الثالثة ، دار الكتاب المصري ، القاهرة ، د . ت .

٤٧- **القلقشندي** :أحمد بن علي (ت٨٢١ هـ)

صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، تحقيق يوسف علي طويل ، الطبعة الأولى ، دار الفكر ، دمشق، ١٩٨٧ .

٤٨- **ابن كثير** : أبوالفداء إسماعيل بن كثير (ت ٧٧٤هـ)

تفسير ابن كثير ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٨١ .
٤٩- **مجدي وهبة وكامل المهندس : (دكتور)**
معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، د.ت .
٥٠- **مجمع اللغة العربية : (القاهرة)**
المعجم الوسيط ، مكتبة الصحوة ، المنوفية ، مصر ، د .ت .
٥١- **محمد زغلول سلام : (دكتور)**
دراسات في القصة العربية الحديثة ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، د.ت .
القصة في الأدب السوداني الحديث ، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ، ١٩٧٠ .
٥٢- **محمد عناني : (دكتور)**
الأدب وفنونه ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٩٠ .
٥٣- **محمد غنيمي هلال : (دكتور)**
النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، د.ت .
٥٤- **محمد فؤاد عبد الباقي :**
المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم ، دار الحديث ، القاهرة ، ١٩٨٧ .
٥٥- **محمد كشك :**
علامات التحديث في القصة المصرية القصيرة (١٩٢٥- ١٩٨٠) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ .
٥٦- **محمود رجب : (دكتور)**

الاغتراب : سيرة مصطلح ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

٥٧- **مختار عجوبة : (دكتور)**

القصة الحديثة في السودان ، الطبعة الأولى ، دار التأليف والترجمة والنشر ، جامعة الخرطوم ، الخرطوم ، ١٩٧٢ .

نماذج من القصة السودانية ، الطبعة الأولى ، دار جامعة الخرطوم للنشر، ١٩٧٢ .

٥٨- **معاوية محمد نور :**

- الأعمال الأدبية ، جمع وإعداد الرشيد عثمان خالد ، دار الخرطوم للطباعة والنشر والتوزيع ، الخرطوم ، ١٩٩٤ .
- دراسات في الأدب الحديث ، جمع وتقديم د. الطاهر محمد علي البشير ، الطبعة الأولى ،الدار السودانية ، الخرطوم ، ١٩٧٠ .
- قصص وخواطر ، جمع وإعداد الرشيد عثمان خالد ، دار التأليف والترجمة والنشر ، جامعة الخرطوم ، ١٩٧٨.

٥٩- **ابن منظور** : أبو الفضل جمال الدين بن مكرم (ت٧١١هـ)

لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٩٥ .

٦٠- **ميجان الرويلي وسعد البازعي :**

دليل الناقد الأدبي ، الطيعة الثانية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ٢٠٠٠.

٦١- **نصر محمد عباس : (دكتور)**

البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة ، الطبعة الأولى ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ١٩٨٣ .

٦٢- **هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر (تحرير):**

الرؤيا الإبداعية ، ترجمة أسعد حليم ، مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، القاهرة ، ١٩٦٦.

٦٣- **الهمذاني : أبو الفضل أحمد بن الحسين (ت ٣٩٨هـ)**

مقامات الهمذاني ، تحقيق وشرح الإمام محمد عبده ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٦٥ .

٦٤- **يوسف الشاروني :**

دراسات في القصة القصيرة ، الطبعة الأولى، دار طلاس ، دمشق ، ١٩٨٩ .

القصة والمجتمع ، دار المعارف ، القاهرة ، د .ت .

٦٥- **يوسف النور عوض : (دكتور)**

المقامات بين الشرق والغرب ، الطبعة الأولى ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٦٤ .

ثانياً : الدوريات والمجلات

١- **إدوار الخراط :**

شهادة حول تجربته القصصية ، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الرابع ، يوليو ـ سبتمبر ١٩٨٢.

٢- **أ . ل. بيدر :**

بنية القصة الحديثة ، ترجمة محمد سليمان القويفلي ، مجلة الدارة ، الرياض ، العدد الثاني ، السنة الثامنة عشرة ، محرم ـ ربيع أول ، ١٤٠٣ هـ.

٣- **ابن خلدون : جمال عبد الملك**

أهمية المضمون في العمل الأدبي ، مجلة القصة ، العدد الحادي عشر ، السنة الأولى ، نوفمبر ١٩٦٠.

٤- **جمال الغيطاني :**

إشارات إلى معرفة البدايات ، مجلة فصول ، المجلد الحادي عشر ، العدد الثالث ،القاهرة ، سنة ١٩٩٢.

٥- **سعيد مصلح السريحي : (دكتور)**

تطور البناء الفني في القصة القصيرة في دول مجلس التعاون الخليجي ، مجلة البيان ، الكويت ، مايو ١٩٨٩ ، العدد ٢٧٨ .

٦- **سمير حجازي : (دكتور)**

التفسير السوسيولوجي للقصة القصيرة ، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الرابع ، يوليو ـ سبتمبر ١٩٨٢.

٧- **شعيب حليفي :**

النص الموازي : إستراتيجية العنوان في الرواية ، مجلة الكرمل ، العدد ٤٦ ، سنة ١٩٩٢ .

٨- **صبري حافظ : (دكتور)**

البدايات القصصية ، مجلة الكرمل ، العدد المزدوج ٢٢/٢١ ، ١٩٨٦.

الخصائص البنائية للأقصوصة ، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الرابع ، يوليو ـ سبتمبر ١٩٨٢.

٩- طه وادي : (دكتور)

جماليات القصة والرواية الحديثة ، مجلة المنهل ، العدد ٥٣٠ ، ذو القعدة ١٤٠٦ هـ .

١٠- غسان السيد : (دكتور)

الاغتراب في أدب زكريا تامر ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد ٣٥٢ ، أغسطس ٢٠٠٠.

١١- ماهر شفيق فريد : (دكتور)

تجربة العبث بين الأدب الغربي والقصة المصرية القصيرة ، مجلة فصول، المجلد الثاني ، العدد الرابع ، يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر ١٩٨٢.

١٢- معاوية البلال :

- ثنائية السرد والحوار في تجربة أحمد الفضل القصصية ، مجلة الخرطوم ، العدد الحادي عشر ، أغسطس ١٩٩٤ .
- الاستيهامي في القصة القصيرة السودانية ، مجلة الثقافة السودانية، العدد ٢٦، يوليو ١٩٩٤ .

١٣- ميشيل فوكو :

المثقفون والسلطة : حوار بين ميشيل فوكو وجيل دولوز ، ترجمة حسين عجة ، مجلة مواقف ، العدد ٥٧، شتاء ١٩٨٩ .

ثالثا : مؤتمرات وندوات :

١- الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات ، ١٥- ١٨ أكتوبر ١٩٨٩ ، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، الشارقة .

٢- ملتقى عمان الثقافي الثاني (القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية) ٢٢- ١٩٩٣/٨/٢٥ ، عمان ، وزارة الثقافة .

٣- ملتقى السرد القصصي والروائي في المملكة العربية السعودية ، ١٠- ١٤١٧/٤/١١هـ ، الطائف ، نادي الطائف الأدبي .

٤- ندوة القصة السودانية المعاصرة بين الحداثة والاستنساخ ، مجلة الخرطوم ، العدد المزدوج ٩/٨ مايو/يونيو ١٩٩٤ .

رابعا : القصص والروايات

١- **إبراهيم أصلان :**

وردية ليل ، الطبعة الأولى ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٢ .

٢- **أحمد المتوكل :**

الوحل ، صحيفة الخرطوم ، العدد ١٥٢٥ ، تاريخ ١٩٩٧/٦/١٩ .

٣- **أرنست هيمنجواي :**

حياة فرانسيس ماكومبير القصيرة السعيدة وقصص أخرى ، ترجمة سمير نصار ، الطبعة الأولى ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن، ١٩٨٧ .

٤- **بشرى الفاضل : (دكتور)**

أزرق اليمامة : الطبعة الأولى ، ألف للنشر ، الخرطوم ، ١٩٩٥ .

حكاية البنت التي طارت عصافيرها، الطبعة الثانية ، عزة للنشر والتوزيع ، الخرطوم ، ٢٠٠١.

٥- **تشيخوف : أنطوان بافلوفتش**

مختارات ، ترجمة د. أبي بكر يوسف ، دار رادوغا للنشر ، موسكو ، ١٩٩٠ .

٦- **جمال الغيطاني :**

الأعمال القصصية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠.

٧- **ابن خلدون : جمال عبد الملك**

العطر والبارود ، دون دار نشر ، ١٩٧٢ .

الرحيق والدم ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٩ .

٨- **خيري شلبي :**

أسـباب للكـي بالنـار ، مختـارات فـصول ، الهيئـة المـصرية العامـة للكتاب، القاهرة ، ١٩٩٠ .

٩- **زهاء طاهر :**

ليلى والجياد ، الطبعة الأولى ، دار جامعة الخرطوم للنشر ، ١٩٨٩ .

١٠- **سامي يوسف :**

نمـو تحـت قطـرات الـدم ،الطبعـة الأولى ، إدارة النـشر الثقـافي ، وزارة الثقافة ، الخرطوم ،١٩٧٦ .

١١- **الطيب زروق :**

الشيء الذي حدث ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

١٢- **عادل سليمان وآخرون :**

تـصدع وقـصص أخـرى ، دار التـأليف والترجمـة والنـشر ، جامعـة الخرطوم.

١٣- **عثمان علي نور :**

غادة القرية ، دار القومية للثقافة والنشر ، القاهرة ، د.ت .

البيت المسكون ، دار القومية للثقافة والنشر ، القاهرة ، د.ت .

الحب الكبير ، دار القومية للثقافة والنشر ، القاهرة ، د.ت .

١٤- **علي المك :**

القمر جالس في فناء داره ، الدار السودانية للكتب ، الخرطوم ، د .ت.

١٥- **عيسى الحلو:**

ريش الببغاء ، دار ومكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٦٧ .

١٦- **ماركيز : غابريل غارثيا ماركيز**

ليس لدى الكولونيل من يكاتبه ، ترجمة صالح علماني ، الطبعة الثالثة ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٨٨ .

١٧- **محمد المخزنجي :(دكتور)**

رشق السكين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

الموت يضحك : الطبعة الأولى ،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ،١٩٨٨ .

١٨- **محمد المهدي بشرى : (دكتور)**

الصمود والانهيار ، الطبعة الأولى ، دار شهدي للكتاب التقدمي ، الخرطوم ، ١٩٨٧ .

١٩- **مصطفى مبارك مصطفى :**

الدرس الأخير للبصيرة أم حمد ، الطبعة الأولى ، دار جامعة الخرطوم للنشر ، ١٩٨٩ .

٢٠- **مكسيم جوركي :**

مولد إنسان ، قصص مختارة ، ترجمة غائب طعمة فرمان ، دار التقدم، موسكو ، ١٩٧٨ .

٢١- **نيقولاي جوجول :**

المعطف وقصص أخرى ، ترجمة غائب طعمة فرمان وأبي بكر يوسف، دار رادوغا ، موسكو ، ١٩٨٧.



المحتويات

(رقم الإيداع: ٢٠٠٨/٥٨٤م)

هذا الكتاب

في البدء كان السرد ، إذ رافق السرد الإنسان منذ الوهلة الأولى لوجوده ، وصاحب بعد ذلك خطواته الأولى على الأرض، حاملا ذكرياته وأيامه وأحلامه وهواجسه ، مختزنا حكمته وحماقته ، مسجلا مآثره وبطولاته ، وتاريخ صراعه أو حواره مع الذات ، أو الآخر، أو العالم في بعديه الفيزيقي والميتافيزيقي .

ويقوم هذا الكتاب على دراسة القصة القصيرة ، والكشف عن بنية خطابها المكون لها شكلياً ودلالياً، وقد قُسِّمَ الكتاب إلى مدخل تمهيدي وثلاثة أبواب ، اهتم التمهيد بتحديد مصطلحات الدراسة ، فتوقف عند المصطلحات : بنية ، خطاب ، قص ، متتبعا دلالاتها في رحلة بحث شاقة في سيرة المصطلح ، وتحولاته في الخطاب النقدي .

أما الباب الأول فقد خُصِّصَ لدراسة البنية الشكلية للخطاب السردي في القصة القصيرة، فتناول الكتاب العنوان القصصي ، وآليات السرد ، وبناء الحدث ، ومفهوم الراوي ، ووحدة الانطباع ، ولحظة التنوير ، والمكان القصصي، وطبيعة لغة الخطاب السردي ، في دراسة نظرية تطبيقية موسعة .

أما الباب الثاني فقد تناول بنية الخطاب السردي بين القصة القصيرة والأجناس السردية الأخرى ، فكانت المقارنة بين القصة القصيرة والرواية ، والتوقف أمام المقامة التي تمثل واحدا من أهم الإنجازات السردية في التراث لدراسة طبيعة العلاقة التي تربطها بالقصة القصيرة ، كما كان التوقف أمام الصورة القصصية في محاولة لفض علاقتها الملتبسة مع القصة القصيرة .

أما الباب الثالث والأخير فقد خُصِّصَ لدراسة عناصر البنية الدلالية للخطاب السردي للقصة القصيرة مركِّزاً على عنصر الاغتراب الذي يرى المؤلف أنه يلخِّصُ لنا جوهر البنية الدلالية للخطاب السّردي للقصة القصيرة ، فقد اندلع برق القصة القصيرة في سماء غابة السرديات المتشابكة ليضيء ما لم تستطع النصوص السردية الأخرى إضاءته : وحشة الفرد المنعزل المتوحد إزاء العالم في صممه الأزلي عن نداءتنا ، ليلملم أيضا العابر والهامش والمنسي والكاد ينسرب في دهاليز العتمة والنسيان ، بكلمة واحدة: ليقبض على جوهر اغتراب الكائن ووحشته لحظة تجرده من أقنعته وأسلحته المتعددة .

تعي هذه الدراسة أنها تصطدم باستمرار بعقبات شائكة تتمثل في التغيُّر العميق الذي طال كافة الأجناس الأدبية منذ مطالع القرن العشرين ، وزحزح بنيتها الكلاسيكية ، ولذا تحفر الدراسة بتربة ديمومة عناصر بنائية تنسرب في القصة القصيرة قديمها وحديثها ،تلك العناصر التي لايمكن أن تكون القصة دونها لأنها ملتبسة ببنيتها ، تلك العناصر التي تسبح بيسر بيَمُ الفتوحات الإبداعية الكبيرة للقصة الحديثة لتشتغل بشكل مغاير عن اشتغالها في القصة الكلاسيكية ، ولذا عني الكتاب برصد التحولات العميقة التي طالت القصة الحديثة ، كما عنى بمسألة تجنيسها بغية الوقوف على أرض منهجية صلبة تعمل على إثراء الدراسات التطبيقية في هذا المجال ، كما عني الكتاب بدراسة القصة القصيرة السودانية التي غبنت إلى حد كبير في حقل الدراسات الأكاديمية المعمَّقة في حين استأثر الشعر بجُلِّ رفوف هذه المكتبة .

ردمك: 7 - 4 - 901 - 99942 - 978